

Kirjeldamatu kujutamine ehk Virgunu mõistmise väljendamine visuaalses keeles minevikus ja tänapäeval

Leho Rubis

Budistlike õpetajate ja tekstide uuele maale jõudmine tõi minevikus kaasa ka traditsiooniga seotud visuaalkultuuri omanäolise palge. Muutunud kultuurikeskkond ja budistlike koolkondade vajadus kaunistada kloostrite ning templite ruume ja ümbrust kujundas kaks erinevat lähenemist kunsti funktsiooni ning esteetikasse — kanoonilisel ja isiklikul mõistmisel põhineva vabama vormi.

Mis ühendab kahte budistliku kunsti erinevat väljenduslaadi ja kuidas need avalduvad tänapäevases kunstis? Kas on olemas kahte esmapilgul vastanduvat lähenemist ühendav n-ö budistlik esteetika, mille aluseks võiks olla Buddha õpetus? Lihtne on näha, et Virgunu ikooniline kujutis on budistliku kunstikultuuri nähtus. Tunduvalt keerulisem on mõista, mis teeb Jaapani *zen*-kloostrite ühe aiatüübi, *karesansui*¹ kivide, kivi-klibu ja sambla kompositsioonist budistliku kunsti. Selle vastuolu mõist-

Artikli aluseks on Eesti Akadeemilise Orientaalseltsi 2017. aasta orientalistikapäeval peetud ettekanne „Budistliku tee tõlgendamine visuaalses kultuuris minevikus ja tänapäeval“ ja 2020. aasta orientalistikapäevadel peetud ettekanne „Kirjeldamatu kujutamine: Kas Virgunu kujutis tähistab ajaloolist isikut?“

¹ Kamakura (1185–1336) ja Muromachi (1336–1573) perioodil Jaapanis arenenud aia stiil, mis tõlkes tähendab 'kuiv maastik'.

miseks keskendub käesolev artikkel budistliku kujutava kunsti aluseks olevate vaadete ja kultuurimõjude kaardistamisele.

Budistliku kunsti erinevate väljendusvormide ühist lähtepunkti aitavad leida järgmised küsimused. Kuidas suhestus meid ümbritsevasse nähtavasse maailma Buddha ja tema pärimust jätkanud õpetajad ehk kuidas vaadelda? Kas India kunsti esteetikateooriates oli olemas budistliku maailmavaatega kattuv teema, millest võisid lähtuda minevikus elanud kunstnikud? Milline on budistliku kunsti funktsioon virgumise seisukohast ja mis on selle keskne kujutusobjekt? Kui selleks on virgumiskogemus, siis kuidas kujutada seda, mida tihti nimetatakse kirjeldamatuks?

Artikli teine osa vaatleb, kuidas budistlikku maailmapilti tõlgiti visuaalkeelde. Erinevate Aasia kultuuride kunstinäited aitavad leida esteetika põhimõtteid ja tehnilisi võtteid, millega väljendati teadvuse sügavaimat seisundit. Arutluskäigu laialivalgumise vältimiseks on budistliku kunstpärimuse ääretust materjalist välja valitud käesolevat küsimust täpseimal moel illustreerivad teosed, need, mis annavad edasi ja aitavad mõista Virgunu seisundit eelkõige visuaalse kunsti olemuslike vahenditega, mitte selle jutustava vormiga. Selle eristuse täpsem kirjeldus järgneb allpool. Kanoonilise skulptuurikunsti näited on pärit Indiast, Afganistanist, Pakistanist, Hiinast ja Indoneesiast. Valitud kultuuride skulptuuritraditsioone iseloomustab eripalgelisus, monumentaalne lihtsus ja suur mõju budistliku kunsti arengule. Vaatlustulemuste täpsuse huvides kasutan ainult ühte ikonograafiatüüpi, ajaloolise Buddha kujutist. Ülevaate eesmärk on leida Virgunu ikoonilise kujutise olemuslikud omadused, mis on kandunud läbi erinevate kultuuride ja stilistiliste muutuste tänapäevani ning annavad täpseimal moel edasi sügavaimat teadvuseseisundit ehk virgumist. Minevikus toimunud arengute kirjeldamine aitab mõista, mida on vaja alles hoida ja mida võib tänapäevases kanoonilises kunstis muuta. Kas peagi näeme Buddha ikoonilist kujutist, millel on eurooplase, ameeriklase või aafriklase anatoomilised tunnused?

Mittekanoonilise budistliku kunsti teema avamisel on tähtis pärimuse suhtumine uute visuaalsete väljendusvahendite kasutuselevõttu. Hea näide budistliku traditsiooni võimest kasutada uues kultuurikeskkonnas olemasolevaid kunstivorme ja täita neid uue sisuga on Jaapani aiatüüp *karesansui*. Kuigi *zen*-budismist mõjutatud kunstivorme on Jaapanis teinud, on see autori arvates üks huvitavamaid virgumiskogemusega seotud visuaalse väljenduse võimalusi. Moodsa kunsti näidetena

on artiklis kasutatud vanemast budistlikust kultuurist mõjutatud ja uute vahenditega, nagu foto ning installatsioon, budistlike teemade mõistmist tõlgendavate kunstnike Hiroshi Sugimoto ja Zhang Huani loomingut.

1. Tajuväljade teadvustamine ehk kuidas vaadelda ümbritsevat ja kujutada kirjeldamatut

Virgumise hetkel on Buddha tajutaval kujul avalduv tarkus.
Gadjin Nagao²

Budistliku kunstikultuuri kahte vormi sisuliselt ühendava seose leidmiseks on esmalt tähtis meenutada, et välised objektid mõjutavad inimese meeleseisundit. Need objektid ei teki tajuväljale vaatleja tegevusest sõltumatuna. Tajutud objekti mõju sõltub sellest, kas me näeme ja vaatleme teadlikult või teadvustamatult. Abstraktse aia või ikoonilise kujutise selge teadvustamine nõuab visuaalset kuulamisvõimet ja suutlikkust kiirustamata vaadelda. Budistliku kunsti kui suunatud sõnumiga loominguga³ puhul tuleb küsida, mida sooviti edasi anda. Teose vaatlemise tulemusel tekkiv teadvuse seisund on igal inimesel muidugi ainulaadne, kuid läbimõeldud kunstiteos eeldab autorilt soovitud seisundi või mõistmise võimalikult selget edasiandmist. Üks võimalik tõlgendus on, et Buddha ikooniline kujutis ja abstraktne aed väljendavad oma meisterlikemates avaldustes sedasama virgunud teadvuse seisundit, mida budistlikes tekstides nimetatakse mõnikord kirjeldamatuks. Kunstiteoste lõplik vorm ehk budistlik esteetika lähtub ideaalis just sellest seisundist.

Need väited ei laiene igat tüüpi kunstiojektidele. Siin tuleb eristada kirjandusega sarnanevaid jutustavaid kunstivorme teostest, mis kannavad soovitud informatsiooni vahetult, konkreetse vormi esteetilisest teostusest. Just viimasel moel valitud teema väljendamine eeldab teadvustatud soovi ja mõistmist, et see on tõhus viis teatavat informat-

² Nagao 1989: 24.

³ Vt täpsemalt Rubis 2011/2012: 130.

siooni ehk antud juhul virgumiskogemust edasi anda. Enamasti ei eelda taoliste n-ö mittekirjeldavat tüüpi teoste mõju tajumine ka varasemaid teadmisi teema kohta. Mittekirjeldavat tüüpi budistlikud kunstiteosed võivad nagu mitmed teisedki traditsiooniliste kultuuride kunstid kanda ka ajatuse tunnetust. See on märk võimest ületada nende teoste kitsast ajaloolist konteksti ehk kõnetada vaatlejat ka täiesti teises ajas ja kohas. Kirjeldava ja mittekirjeldava kunsti selgeks eristamiseks toon kaks näidet India ja Jaapani budistlikust kunstist.

Baktria-Gandhāra⁴ kunsti varasematest teadaolevatest skulptuuridest alates kasutati Buddha eluga seotud teemade kujutamisel kahte olemuslikult erinevat viisi. Kirjeldava vormi heaks näiteks on Loriyan Tangaist pärit kõrgfriis Siddhārta kodust lahkumise stseeniga (foto 1).

Loo mütologiseeritud versiooni eesmärk on pigem teda ümbritsevate inimeste austava käitumise näitamine

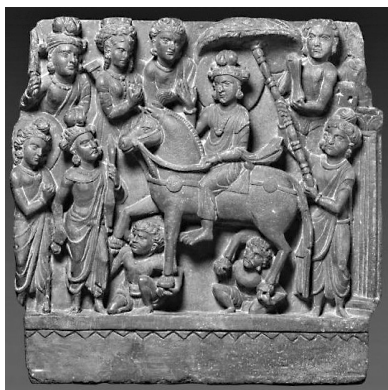


Foto 1. Buddha lahkumine kodust, 2.–3. sajand. Loriyan Tangai, Pakistan. India muuseum, Kolkata



Foto 2. Šākjamuni Buddha, u 200–350, Baktria-Gandhāra. Aasia kunsti muuseum, San Francisco

kui peategelase seisundi kujutamine. Samast

piirkonnast pärit seisev figuur (foto 2) on tunduvalt staatilisem ja eelkõige näo, aga ka keha vormikäsitus on suunatud isiku teadvuseseisundi edasiandmisele. Teose informatsioon avaldub kujutatud isiku eluloo detaile teadmata. Skulptuuri mõju seisukohast võib täpsete eluloo seikade teadmine olla isegi segav. Materjal ja tehnika on küll samad, kuid informatsiooni edasiandmisel kasutatakse erinevat võtet, keskendudes tegevuse kujutamise ehk välise dūnaamika asemel inimese teadvuses toimuvale.

Jaapani budistliku kunsti üks väljendusvahendeid on olnud tušimaal, mille olemuslik informat-

⁴ Praeguse Pakistani ja Afganistani aladele jääva piirkonna nimetus perioodil, kui seal valitses budistlik kultuur.

sioonikandja ja autori meisterlikkuse väljendaja on eelkõige tundlik pintsli-löök. See tähendab, et küsimus, kuidas midagi teostatakse, on esmasem kui kujutatav teema. Hiina ja Jaapani budistlikus traditsioonis tuntud lugu munk Danxia Tianrenist, kes sooja saamiseks võtab templist puidust Buddha kuju ning kasutab seda lõkkesmaterjalina, on siin toodud teosel kujutatud tušimaali tehnikas (foto 3). Kuid tehnika ei ole siin sisu kandja ja



Foto 3. Tianren Buddha kuju põletamas, autor Sengai Gibbon, 1750–1837. Idemitsu muuseum

selle asemel saab sama edukalt kasutada teisi vahendeid, näiteks graafikat. Tušiga loodud lihtne kujund *ensō* ('ring') kannab aga *zen*-budismile omast minimalistlikku suhtumist esteetikasse ja loova isiku seisundit vahetult pintsli-löögi meisterlikus teostuses (foto 4). Ka viimase näite puhul saab rääkida kujutatav tähendusest, milleks on budistliku mahajaana filosoofia keskne mõiste „tühjus“, või *wabi-sabi*⁵ esteetika põhimõtetest, nagu asümmeetria, lihtsus, loomulikkus jne, kuid teise tehnikaga ei saa saavutada sama tulemust. *Ensō* tähtsaim osa on see, mida väljendab pintsli jälg paberil. Nagu ütleb Eesti moodsas kunstis ühe pintsli-löögi tähtsust rõhutanud Leonhard Lapin: „Verbaalselt saab ainult vihjata...“⁶

Budistliku traditsiooni suhtumine meid ümbritsevate tajuväljade objektidesse on vastuoluline. Ühelt poolt soovitakse iseennast ja ümbritsevat vaadelda kui unenägu, teisalt kasutatakse sama unenäo toorainet ehk luuakse kunsti, et sellest unenäost äratada.

Üks taolise tajuvälja objekte oli Buddha eluajal tema õpilaste jaoks ka tema keha. Loomulikult sooviti Virgunu eluajal kuulda õpetust vahetust allikast ehk näha ja kuulda teda ennast. Paali kaanoni *Samyutta Nikāya* lugu munk Vakkalid kirjeldab Šākjamuni suhtumist taolisse soovi. Haiget munk Vakkalit külastab Buddha, kes on mures tema tervise pärast. Kui Buddha küsib tema tervise kohta, vastab Vakkali, et on ammu soovinud teda näha, kuid haiguse tõttu ei ole ta oma soovi saanud täide viia. Buddha aga noomib munku teravalt: „Küllalt, Vakkali! Mida annab sulle

⁵ Ebatäiusliku ilu kontseptsioon on Jaapani esteetika üks tähtsamaid mõisteid.

⁶ Lapin 2017.



Foto 4. Ensō, autor Kobori Sōchū, 1786–1867. Nezu muuseum, Tokyo

selle roiskuva keha nägemine? Kes näeb *dhamma't*,⁷ Vakkali, see näeb mind; kes näeb mind, näeb *dhamma't*." Selle lõigu mõte on selge: kiindumus Buddha füüsilisse kehasse on mõttetu, sest Buddha ja *dharma* nägemine on võrdväärised (Kinnard 2001: 62). See seisukoht kandus üle ka budistlikku ikoonilisse kunsti ning Jacob Kinnardi väitel muutus Buddha kujutise nägemise ja mõistmise võrdsustamine hilisema India budistliku skulptuurikunsti ajaloo üheks kesksamaks osaks.⁸

Sama loo versioon *Dhammapada* kommentaarides on veidi erineva tähendusvarjundiga. Vakkali on nii sügavalt kiindunud Buddha füüsilisse vormi, et on loobunud seadmuse õppimisest ja järgneb talle kõikjale. Ta ei mõista Virgunu eelsteeritud sõnu ega keeldu kõikjale järgneda ning lubab end kaljult alla visata. Vakkali päästmise nimel loob Buddha enda kujutise ja aitab seejärel kujutise nägemisest üliirõõmsal Vakkalil vabaneeda visuaalsest sõltuvusest. „Kuigi lugu illustreerib taas füüsilisse vormi kinnijäämise ohtu, aitab Buddha kujutise nägemine siin paradoksaalselt omaks võtta ka tema tarkust ehk teisiti öeldes on seotud *dharma* mõistmisega“ (Kinnard 2001: 63). Kinnardi arvates näitavad need lood virgumise seisukohalt nii tõhusa kui ka takistava nägemisviisi olemasolu. „Ei piisa lihtsalt Buddha nägemisest, tähtis on ka korrektne nägemisviis“ (*Ibid.*). Ta pakub välja, et budistlikud kujutised asuvad selle pinge kontekstis ning vajaduses vahendada kohast ja mittekohast nägemisviisi. Milline võiks olla budistlikus mõttes kohane nägemisviis?

⁷ Kinnard tsiteerib paalikeelset kaanonit. Seetõttu on tsitaadis kasutatud paalikeelset mõistet *dhamma*. Mujal tekstis kasutan sanskritikeelset mõistet *dharma* või eestikeelset tõlkevastet seadmus.

⁸ Vt täpsemalt Kinnard 2001.

2014. aastal avaldatud artiklis „Buddhist Aesthetics“⁹ arutleb Richard Gombrich võimaliku budistliku kunstiteooria ja esteetika teemadel. Artikli kirjutamise põhjusena nimetab ta mitme nüüdisaegse kunsti-ajaloolase väidet, et „budistlikku kunsti kui sobivat uurimisobjekti ei ole olemas. On vaid India kunst, Hiina kunst, Tai kunst jne“ (Gombrich 2014: 83). Gombrich ei nõustu selle väitega ja püüab leida vastust küsimusele, kas on olemas budistlik esteetika. Ta toob välja mitu huvitavat näidet varasest budistlikust kirjandusest seoses väliste objektide nägemise ja nähtusse suhtumisega: „Keskne probleem on varajaste budistlike tekstide pigem negatiivne suhtumine tajuväljade objektidesse. Näiteks paali kaanoni tekstis nimega *Punnovāda Sutta* palub munk Punna anda Buddhaal talle õpetus, mille üle eralduses mõtiskleda. Buddha sõnum on lihtne: „Silmal on tajutavad vaated, mis võivad olla meeldivad, ihaldatavad, mõnusad jne. Kui munk tunneb neist rõõmu ja klammerdub neisse, tõuseb temas nauding ja sellest tekib kannatus.“ Vastupidine protsess viib kannatuse lõppemiseni. Punnale antud aistingute vaoshoidmise sõnum on paali kaanonis tavaline. Selle sõnumi mõte on lihtne — vältida tajuorganite antud informatsioonile nii positiivseid kui ka negatiivseid emotsionaalseid reaktsioone. Positiivsed ja negatiivsed emotsioonid on kannatuse allikas ja *dukkha* lakkab, kui oleme emotsioonidest vabenenud“ (Gombrich 2014: 85). Selle vaate järgi ei olene visuaalse objekti mõju niipalju objektist endast kui vaateleja seisundist ja reaktsioonist ega anna põhjendust üldse mingit tüüpi kunstiteoseid luua. Kuid siin on üks võimalus — luua sellist tüüpi kunsti, mis ei tekitaks vaatlejas pealiskaudset emotsionaalset võnkumist, vaid suunaks ta enesevaatlusse ja sisemisse vaikusse. Taolist suunatud sõnumit kandev kunst on üks võimalik vaste budistliku tee seisukohast sobivale esteetilisele tunnetusele.

Üks viis kindlustada, et tajutud muljed ei põhjustaks emotsioone, on neid vältida, kuid Šākjamuni ütleb selgelt, et see ei ole see, mida ta silmas pidas. „Buddha juhendab oma õpilasi, et need paneksid tähele kõiki tajusid — meeldivaid või ebameeldivaid — sellistena, nagu nad on, ja pöörduksid neist ära, et leida meelerahu.“ Siin on põhimõtteks „tajuorganite erksus ja võime tähele panna kõike, mis toimub endas ning ümbritsevas keskkonnas“ (Gombrich 2014: 85).

⁹ Gombrich 2014.

Üks Buddha alusõpetusi — vaatle, aga ära reageeri — annab küll edasi suhtumist tajuväljadesse, kuid ei pruugi Gombrichi arvates jätta ruumi esteetika jaoks. Taolise neutraalse suhtumise põhjus võis olla see, et Indias on ilu mõiste ja ilusad objektid olnud ilmselgelt erootilise alatooniga, mis tähendas budistlikele munkadele, et nende hindamine oli selge oht vaimsele arengule (*Ibid.*, lk 89). Kuid ka veidi erinev suhtumine ilusse oli võimalik. India hilisemas esteetikateoorias sai see tuntuks kui *śāntā rasa* ehk rahu või tasakaalu maitse. India vanima esteetikaalase teose *Nāṭyaśāstra*¹⁰ kommentaarides kirjeldatakse *śāntā rasa*'t kui kõigist kiindumustest vaba isiku meeleaseisundit, mis loob temas tasakaalu tunnetuse. Selles seisundis loodud teosed kannavad endas samuti tasakaalu maitset. Taolise tunnetuse üheks loomulikuks avaldumisvormiks võib olla looduskeskkond, mis saab kaasa aidata häirimatu ja selge meeleaseisundi tekkimisele. Näiteks *Mahāparinibbana Sutta* kolmanda osa alguses suunab Buddha oma õpilase Ānanda tähelepanu meeldivale loodusatmosfäärile reisil kohatud templi ümbruses. Stseenid loodusest esinevad tihti ka metafoori rollis: „Nagu mesilane võtab lillest mett, nii et ei tee kahju selle värvile ja lõhnale, ning lendab seejärel ära, nõnda kõndigu ka tark läbi külade“ (Mäll 2004: 47). Ka paali kaanoni munkade ja nunnade luulekogumikus *Therā-gāthā* ja *Therī-gāthā* on mitu viidet looduskeskkonnale: „Puud on õites, meeldivad, hajutades oma lõhna kõigis suundades. Nad on langetanud oma õied, lootes vilju. On aeg siit lahkuda“ (Gombrich 2014: 89). Ümbritseva selge tajumine ja ilu poeetiline hindamine tundub siin toimivat koos kirjeldatu olemuse ehk ilu ja kaduvuse seotuse teadvustamisega.

Eelnevate näidete valguses on selge, et tähtis on nii kunstobjekti vaatleja kui ka nende looja meeleaseisundi kujundamine. Seda teemat on tänapäevastest budistlikest õpetajatest käsitlenud Tiibeti budistliku pärimuse kandja Tšögjam Trungpa,¹¹ kes oli ka kunstnik. Trungpa pidas nn *dharma* kunsti¹² tegelikuks eesmärgiks eelkõige kunstniku neuroosi

¹⁰ Draamakunstialane tekst, mille üks osa on pühendatud esteetikateooriale. Täpne loomisaeg ei ole teada, kuid tõenäoliselt valmis tekst tervikuna 2. saj e.m.a – 2. saj m.a.j vahel. Mütoloogiliseks autoriks peetakse tark Bharatata.

¹¹ Tšögjam Trungpa (1939–1987) oli Surmangi kloostrī abt. 1959. aastal põgenes ta okupeeritud Tiibetist Indiasse. 1963. aastast alates oli ta Oxfordi ülikooli stipendiaat ning 1970. aastast elas USA-s, kus mõjutas oma tegevusega tuntavalt sealset kultuuri.

¹² Trungpa kirjeldab mõistet *dharma* kunst järgmiselt: see ei tähenda budistlike sümbolite või ideede kujutamist, vaid viitab pigem kunstile, mis avaldub kunstniku kesken-
dunud meeleaseisundis ja on vahetu. Kunstnik on nii vaatleja kui ka looja rollis.

ületamist, et tema looming ei reostaks ümbritsevat. Selle saavutamiseks pidas ta keskseks vägivalldatut suhtumist endasse ja maailma: „Jõudes vägivalldatuse seisundisse, ei lakka me kõike tajumast, vaid hakkame tajuma täpsemalt. Vägivalla puudumine toob kaasa suurema selguse, sest miski ei põhine ärevusel ega mingitel ideedel või ideaalidel“ (Trungpa 1996: 53). Konkreetse teose valmistamisel pidas ta loomulikult tähtsaks erialast meisterlikkust ja tunnetuslikku maitsekust: „*Dharma* kunsti tuum on maitsekuse avastamine. Budistliku traditsiooni seisukohast on see meeleseisundi küsimus.“ (Trungpa 1996: 5). Trungpa oli Tiibetis õppinud traditsioonilist tankamaali ja kalligraafiat. Pärast Tiibetist põgene mist 1959. aastal elas ta Inglismaal ja Ameerikas, kus õppis selgeks mitu uut kunstivormi ning väljendas oma elutunnetust ja virgumise kogemust muuhulgas fotograafia, lilleseade ja Jaapani aiakunstist mõjutatud installatsioonide abil. Tema nn seadmuse kunsti tõlgendus võimaldab virgumiskogemuse väljendusvahendiks võtta ükskõik millise tehnika.

Trungpa näide on siinkohal tähtis, sest pakub nüüdisaegset paralleeli varasemate budistlike kunstitradsioonide tekkele, milles kahtlemata oli tähtis osa ka kunstnikest õpetajatel kui loomingu sisu ja esteetika mõtestajatel. Uue kunstivormi puhul oli taolisel juhul tegemist n-ö nullteosega (0-teosega), mis oli eeskujuks hilisematele variatsioonidele kanoonilises kunstis ning inspiratsiooniallikaks täpselt paika pandud vormireeglitest vabama loomingu puhul. Erinevates budismist mõjutatud kultuurides oli minevikus palju kunstiga tegelenud õpetajaid.

Kuigi Indias alguse saanud budistliku kanoonilise kunsti puhul ei ole teoste autorid teada, on viimase aja uurimuste valguses selge, et 1.–2. sajandil m.a.j loodud esimeste ikooniliste kujutiste juures oli kandev osa haritud munkadel ja nunnadel. Mitmes mahajaana tekstis rõhutatakse Buddha kujutiste tähtsust *samādhi*¹³ saavutamise seisukohast.¹⁴ *Samādhi* saavutamise meetodi kirjeldamisel korduvad neis tekstides sarnased mõtted, millest siinkohal on tähtsamad järgmised lõigud: „Kui sa märkad ilusat kujutist, mis näeb välja nagu ehtne Buddha,...“ ja „Kui oled nõnda harjutanud nii kaua, kuni võid näha kujutist, millaliganes

¹³ Keskendumine, mis seisneb meele püsivas suunatuses ühele objektile ja sellega täieliku samastumiseni. Keskendumisvõime on tähtis mõistmise eeltingimus. Vt täpsemalt Linnart Mäll, Märt Läänemets, Teet Toome 2006. *Ida mõtteloo leksikon*. Tartu Ülikooli Orientalistikakeskus, lk 89.

¹⁴ Vt täpsemalt Rubis 2011/2012.

soovid, oled keskendudes kujutisele saavutanud *samādhi*. Alles pärast seda võid näha Buddha elavat ihu näost näkku..." (Karlsson 1999: 71).

Kujutiste mõte on meetodina selge. Kuid ei ole üheselt mõistetav, mida mõeldakse lausega „Kui sa märkad ilusat kujutist, mis näeb välja nagu ehtne Buddha..." ehk teisiti öeldes, mida kujutatakse, kui kujutatakse Buddhat? Kuigi esmapilgul tundub selge, mida on kujutatud Buddha ikoonilise skulptuuriga, ei ole sellele küsimusele kerge vastata. Tõenäoliselt ei teadnud Buddha esimesi ikoonilisi kujutisi loonud skulptorid või teoste tellijad umbes 500 aastat pärast tema parinirvaanat, kuidas ta välja nägi. Baktria-Gandhāra ja Mathurā piirkonnas loodud esimeste Virgunut kujutavate skulptuuride ilmed ja kehatüübid peegeldavad kohalike kunstiraditsioonide esteetilist maitset ja sealset inimeste välimust. Baktria-Gandhāra piirkonnas loodud Buddha kujude näoilme eeskujuna võis olla üks Kreeka jumalatest.¹⁵ Mathurā ikooniliste kujutiste puhul olid eeskujuks Kušaani valitsejaid kujutavad skulptuurid. Mitmed Virgunu figuurile omistatud nn suurmehe füüsilised tunnused¹⁶ olid India erinevates sakraalkunsti vooludes üldkasutusel. See tähendab, et tema kujutist idealiseeriti nagu teisi religioosseid või kuninglikke isikuid. Kuigi oli teada, et Buddha elas kõrge eani, kujutati teda tavaliselt noore ja füüsiliselt veatu kehaga. Isegi parinirvaanasse vaibu-



vat Buddhat kujutati noore mehena. Erandiks on vaid Gandhāra piirkonnas levinud skulptuurid, mis kujutavad äärmusliku askeesi läbinud Buddha nälginud keha (foto 5). Eeltoodu põhjal on selge, et Buddha kujutis oli ettekäane, et edasi anda hoopis midagi muud, kui tavaliselt mõeldakse — kindlasti mitte ajaloolise inimese tegelikku välimust.

Foto 5. Paastuv Buddha, 2.–3. saj, Baktria-Gandhāra. Lahori muuseum, Pakistan

¹⁵ Enamasti mainitakse Baktria-Gandhāra Buddha näo eeskujuna Apollot. Kujude näo ilmete visuaalne võrdlemine annab siiski tunnistust täiesti erinevast kujutatud meeleseisundist. Apollo nägu on alati väljapoole suunatud emotsiooni ja avatud ilmega, samas kui Buddha nägu on endassevaatav. Pigem võiks eeskujuna otsida teistest Kreeka-Rooma kunsti motiividest. Näiteks jumalanna Hygieia näo ilme on tunduvalt lähedasem Buddha ilmele Baktria-Gandhāra kunstis.

¹⁶ *Mahāpuruṣa* 32 omadust. Vt täpsemalt Mäll 2006, lk 193.

Võimalik, et tema keha kujutati stiliseeritult, sest tegemist oli lihtsalt India kultuurile omase auväärsete isikute austusavaldusega. Fraas „näeb välja nagu ehtne Buddha“ võimaldab väita, et kujutise kui *samādhi* saavutamise meetodi olulise osa visuaalsele täpsusele pöörati suurt tähelepanu. Budistlikud ikonograafiaalased tekstid lähtusid India sakraalkunstis laialt levinud ja hiljem budistliku traditsiooni poolt üle võetud nn jumalike proportsioonide põhimõttest.¹⁷ Seega ei saa ikonograafia proportsioonide põhimõtetest otsida budistlikule kunstile ainuomaste visuaalsete võtete allikat ega tähendust, vaid pigem vaadelda seda osana üldisest India kanoonilisest kunstikultuurist. Kuid nagu varem mainitud, tundub, et selles meetodis avaldubki budistliku kunsti omapära — võtta antud kultuuris olemasolev vorm ja täita see uue sisuga. Siinkohal võib lühidalt öelda, et India jumalakesksete religioonide kanoonilise figuratiivse ja geomeetrilise kunsti nn ideaalsete proportsioonide eesmärk on olla vahendiks n-ö jumaliku tõe mõistmisel.¹⁸ Käesoleva artikli seisukohast on huvitav fakt, et sama eesmärgi (s.t „jumaliku tõe“) vahendamisel pidasid „India sakraalikonograafia varased kirjeldajad sobivaks nii ikoonilist kui ka abstraktset vormi, mis oli tihti geomeetrilise skeemi kujul erinevate India jumaluste kujutiste ülesehituse aluseks“ (Mosteller 1998: 105). See tähendab, et sama ideed või mõistmist oli võimalik väljendada kahe täiesti erineva visuaalse võttega.

Kui idealiseeritud vormiga ajaloolise Buddha kujutised ei vastanud tingimata sellele, kuidas nägi välja tegelik isik ehk need ei kujutanud Gautama füüsilist välimust, siis mida need kujutasid? Mis võis olla see budistliku ikoonilise kunsti suunatud sõnum ehk informatsioon, mida need kujutised olid mõeldud äratama?

Ülal tsiteeritud *samādhi* saavutamise meetod lõpeb tavaliselt tulemuse kirjeldamisega, milleks on Buddha tõelise palge nägemine. Mis on see tõeline pale?

Siin on sobiv pöörduda tagasi Vakkali loo juurde, milles Buddha lausus: „Kes näeb *dhamma*'t, see näeb mind; kes näeb mind, näeb *dhamma*'t.“ Buddha enda füüsilisest vormist sõltumise kriitika lubab oletada, et ta ei pidanud lause teise poolega silmas enda välimust. Tsitaadi

¹⁷ Varaseim India budistliku ikonograafiaalase teksti säilinud näide on säilinud tiibetikeelse tõlkena. Vt täpsemalt Willemen 2006.

¹⁸ Vt näiteks Mosteller 1998.

teine aspekt on see, et ühe visuaalse objekti ehk antud juhul Buddha ja tema ikoonilise kujutise vastena ei sobi mõiste *dhamma* sisuks kogu tema õpetus selle kõigis üksikasjades. Mis võiks olla antud kontekstis Virgunu seadmuse ehk *dharma* tähendust kokkuvõttev mõiste? Gupta (4.–6. saj m.a.j) ja Pāla ajastu (8.–12. saj m.a.j) India budistlike ikooniliste kujutiste tähendust põhjalikult uurinud Jacob Kinnard peab selleks mõisteks *prajñā-pāramitā*'d ehk ületavat mõistmist. Ta väidab, et „näha Buddha kujutist tähendas näha *prajñā*'t, sest Virgunu olemuslik omadus on *prajñā*, mis viis tema ning ideaalis ka vaatleja ja kujutise looja virgumiseni“ (Kinnard 2001: 114). Kinnardi tõlgenduse aluseks on mitmed mahajaana budismi tähtsad tekstid, nagu *Aṣṭasāhasrikā-prajñāpāramitā-sūtra*, Śāntideva *Śikṣasamuccaya*, *Bodhicarjāvatāra* ja nende kommentaarid. Näiteks „*Śikṣasamuccaya*'s seob Śāntideva selgelt Buddha isiku või tema kujutise nägemise *prajñā* arendamisega“¹⁹ (Kinnard 2001: 96). Kuigi Buddha kujutis on kõigest keht, vahendab see siiski varjatud sõnumit kõige oleva tõelisest loomusest, vormi ja tühjuse ühtsusest. Kujutis esindab nii mõistmise seisundit kui ka aitab selleni jõuda. „Kui oled jõudnud ületavale mõistmisele, ei näe sa ainult kujutist, vaid Buddhat ennast. See on *prajñā*, mis võimaldab näha kohasel viisil. Kuid kuna Virgunu ja ületav mõistmine on identsed, võimaldab Buddha kujutise nägemine ka ületava mõistmise saavutamist“ (Kinnard 2001: 100). Kinnardi arvates on ka *Aṣṭasāhasrikā* üks keskseid sõnumeid, et „teksti tundmine ja mõistmise täiustamine võimaldab Buddhat näha, sest *prajñā* on seadmuse olemus ning *tathāgata* ja *prajñā-pāramitā* on olemuslikult samad“ (Kinnard 2001: 91). „Seda olemise piiril tekkinud *tathāgata*-ihu tulekski vaadata kui *prajñā-pāramitā*'d.“²⁰

See ikooniliste kujutiste tähenduse tõlgendus on ehk liiga abstraktne, et olla ikooniliste kujutiste esteetika alus. Veidi lähemale Virgunu füüsilise välimuse kujutamise võimalusele aitab Linnart Mälli tõlgendus *prajñā-pāramitā* mõiste tähendusest: „Esimeseks *prajñā-pāramitā* mõiste tähenduseks on lühidalt öeldes „eriliste reeglite järgi koostatud tekst,... mille eesmärgiks on teadvuse kõrgeima seisundi kujundamine. Teiseks on *prajñā-pāramitā* teadvuse kõrgeima seisundi üheks nimetuseks, mis peegeldab selle võimet täielikult mõista *prajñā-pāramitā* teksti ja luua

¹⁹ Śāntideva tsiteerib oma seisukohtade tõestuseks *Gaṇḍavyūha sūtra*'t.

²⁰ Linnart Mälli tõlge. Vt täpsemalt Mäll 1998.

uusi sama tüüpi tekste“ (Mäll 1998: 243). Antud artikli kontekstis on tähtis mõiste *prajñā-pāramitā* teine tähendus, sest sõnu „teadvuse kõrgeim seisund“ on võimalik siduda konkreetse inimesega. India Gupta- ja Päla-aegse kunsti mõtestamise seisukohalt on huvitav ka Mälli märkus, et „India hilisemad budistid pidasid tõenäoliselt esmaseks teist aspekti: tekst oli nendele üldiselt kirjeldamatu teadvuseseisundi enam-vähem õige peegeldus“ (Mäll 1998: 244).

Kas ka Buddha kujutis sai sarnaselt tekstiga toimida samasuguse „kirjeldamatu teadvuse seisundi enam-vähem õige peegeldusena“? Kinnardi uurimuse valguses võib väita, et India budistide ikoonilise kunsti üks eesmärke oli tõesti selle seisundi peegeldamine, mis omakorda oli eeskujuks teiste Aasia maade budistlikule kunstile.

Mis tüüpi visuaalsete vahenditega saab edasi anda nn kirjeldamatu teadvuseseisundit? Need on kunstiteose mittekirjeldavad visuaalsed omadused, mis kannavad selle sõnumit vahetult, eeldamata saatvat teksti. See tähendab, et teose vaatleja teadvuses ei hakka jooksma näiteks lugu Buddha virgumisest, vaid ta saab vaadeldes vahetult aimu Buddha seisundist virgumise hetkel. Gadjin Nagao sõnadega öeldes: „Virgumise hetkel on Buddha tajutaval kujul avalduv tarkus“ (Nagao 1989: 24). Selle vaate ülekandmisel kunsti on siiski üks probleem. Isegi kui Virgunu füüsiline välimus peaks peegeldama kõrgeimat teadvuseseisundit, võimaldab erinevates piirkondades 1.–2. sajandil m.a.j loodud esimeste Buddha kujutiste anatoomiliste ja ikonograafiliste tunnuste märkimisväärne erinevus²¹ väita, et tema tegelikus välimuses ei oldud sugugi kindlad.

Millest lähtuti tema väliste tunnuste esitamisel? Käesoleva artikli autori arvates oli tunnuste valiku alus sama tüüpi mehhanism, mida kasutati Buddha õpetuse edasiandmisel.²² Nagu tekstide suulise ja hiljem kirjaliku edasiandmise puhul, kanti Virgunu õpetust rakendades edasi ka tema meetodeid, mille üks osa oli mõtlusasend. Esimestest Indias loodud skulptuuridest alates näeme Buddha ja bodhisatvate figuure kahes poosis: seisvas ja lootosistes (skr k *padmāsana*). 3.–4. sajandil m.a.j lisandus neile n-ö lõvitroonil istuva Buddha ikonograafiline tüüp (skr k *bhadrāsana*). Kuigi viimane ikonograafiatüüp muutus hiljem Aasia budistlikus kunstis väga levinuks, on selle puhul ilmselt tegemist laenuga

²¹ Vt täpsemalt Rubis 2011/2012.

²² Nn tekstiloomeme mehhanism, vt täpsemalt Mäll 2006: 218.

teistest kultuuridest. Võrreldes samal ajal (s.t 1.–4. sajandil m.a.j) loodud šaiviitliku või veedade traditsiooni kunstinäidetega, on budistliku ikonograafia tüübid tunduvalt staatilisemad. Esimest kahte ikonograafiatüüpi hakati kasutama ka sama ajastu džainistlikus kunstis, kuid budistlikus traditsioonis leiti neile nii stilistiliselt kui ka psühholoogiliselt erinevad nüansid. Kõige täpsemini kirjeldab viimast aspekti Virgunu näoilme, mille puhul võis kujutiste eeskuju ja inspiratsiooniallikas olla virgumiskogemuse ehk teadvuse kõrgeima seisundi elav edasikandumine õpetajalt õpilasele. Kunstnikel oli võimalik jälgida ja eeskujuks võtta nende eluajal elanud õpetajaid. Nii on Buddha kujutiste anatoomilistes tunnustes loogilised kõik variatsioonid, sest kunstnikud said modellideks võtta ainult neid inimesi, keda nad enda ümber nägid. Algsete teoste alusel välja kujunenud kaanoni rolliks oli sobiva vormi leidnud teadvuse kõrgeima seisundi väljenduse võimalikult täpne edasikandmine.

Kuigi kogu budistliku kunsti olemust on keeruline üldistavalt defineerida, võib öelda, et selle esteetika alus ei ole tingimata üheselt budistlikuna äratuntav vormikeel või sümbolid, vaid pigem meelesisund, millest kujutised lähtuvad. Ülal tsiteeritud Buddha ja teiste õpetajate seisukohtade alusel võib väita, et selle seisundi tähtsamad tunnused on kiindumatus, vägivallatus ja tasakaalumaitse.

2. Kirjeldamatu kujutamine kanoonilises vormis

*Traditsiooni jäädav muutmine ei ole traditsiooniline,
kaanoni uuendamine ei ole kanooniline.
Kuid varieerimine on traditsiooniline ja kanooniline.
Boris Bernstein²³*

1.–2. sajandil m.a.j sai Indias alguse Buddha kujutamine ikoonilises vormis,²⁴ mis vaatamata kaanoni muutustele hilisematel sajanditel Indias ja teistes Aasia maades on säilitanud oma kohe äratuntava ilme. Milliste visuaalsete tunnuste abil tõlgiti virgumist ehk ületavat mõistmist ikoonilisse vormi, nii et kujutis toimiks kirjeldamatu teadvuseseisundi

²³ Bernstein 1990, lk 146.

²⁴ Vt täpsemalt Rubis 2011/2012.

enam-vähem õige peegeldusena? Siinkohal on tähtis küsida, kas selle seisundi väljendamisel oli keskne kujutise stiil, kujutatud anatoomia või ikonograafilised tunnused? Esmavaatlusel tunduvad just need tunnuserühmad kõige tähtsamate ikoonilise kunsti omadustena. Artikli autori väide on, et tegemist on siiski teiseste ehk n-ö toetavate tunnustega, sest need on budistliku kunsti ajaloos erinevates kultuurides märgatavalt muutunud. Kuid nii nagu Buddha õpetuse puhul, mis on aja jooksul oma vormi muutnud, on Virgunu ja tema kujutise sõnum jäänud samaks. Seega on tähtis leida Buddha kanooniliste kujutiste stilistilisi, anatoomilisi ja ikonograafilisi omadusi ületavad ning siduvad tunnused, mis oleksid esindatud erinevate Aasia maade budistliku ikoonilise kunsti vormide variatsioonides. See tähendab, et olemuslike, seisundit edastavate visuaalsete tunnuste leidmiseks ei ole esmane kirjeldada erinevaid ikonograafiatüüpe või kanooniliste traditsioonide stiile. Viimased on antud kontekstis tähtsad vaid juhul, kui neil on roll virgumiseisundi kandjatena. Ainus üldine, kõiki erinevaid Buddha ikooniliste kujutiste vorme ühendav ja informatsiooni kandev tunnus on autori arvates stilisatsiooni kui sellise olemasolu kõigi koolkondade kunstis.

Kuna artiklis kasutatavad teosed on pärit üksteisest geograafiliselt kaugel asuvatest maadest, on siiski tähtis välja tuua mõned nende kultuuride budistlikku ikoonilist kunsti ühendavad seosed, mis aitavad põhjendada näidete valikut.

Aasia budistliku kunsti käsitlustes mainitakse tavaliselt kolme olulisemat nn rahvusvahelist stiili, mille tunnused levisid Indiast Jaapani ja Indoneesiani.²⁵ Esimeseks rahvusvaheliseks stiiliks peetakse enamikus teemakäsitlustes 4.–6. sajandil Indias tekkinud Gupta stiili, mille tähtsamad teosed loodi Põhja-Indias Mathurās ja Sārṇāthis 5. sajandil. Gupta stiil mõjutas kogu Aasia kunsti ning jäi Kagu-Aasias tooniandvaks ka pärast 8. sajandit, kui Tangi dünastia aegses (7.–9. saj m.a.j) Hiinas oli tekkinud teine rahvusvaheline stiil, mis võeti omaks näiteks Koreas ja Jaapanis. Kolmandaks rahvusvahelise budistliku kunsti vooluks peetakse Pälade dünastia ajal (8.–12. saj m.a.j) Põhja-Indias tekkinud nn Pāla stiili, mis tõukus oma arengus Guptade-aegsest kunstist ning mõjutas märgatavalt Nepali, Tiibeti, Hiina, Birma, Tai ja Indoneesia kultuuri. Mitmeid silmapaistvaid tunnuseid andis hilisema Aasia budistliku kunsti

²⁵ Vt näiteks Wong 2018.

arengusse ka Baktria-Gandhāra kunst. Kuna kõik hilisemad stiilid on alguse saanud või mõjutatud Gupta ajastu Põhja-India ja India lääne-ranniku koobastemplite ning Baktria-Gandhāra esteetikast, on enamik artikli näiteid valitud nende piirkondade ning neist mõjutatud kultuuride kunstist.

Käesoleva artikli autori väide on, et need stilistilised variatsioonid ei ole seisundi edasiandmise jaoks olemuslikud tunnused, vaid pigem antud piirkonna ja ajastu kunstilise maitse peegeldus. Tähtis ühendav omadus on aga figuuride staatilisuse ja stilisatsiooni kui sellise olemasolu kõikides Aasia budistliku ikoonilise kunsti koolkondades. Neid omadusi saab pidada tähtsateks, kujutatu seisundit kandvateks üldisteks ja ühe kultuuri piire ületavateks tunnusteks. Milles seisneb figuuri stilisatsiooni ja staatilisuse roll? Aldous Huxley on essees „Taju ukсед“ sõnastanud figuuri staatilisuse mõju inimese tajule:

Egiptuse jumalate ja jumal-kuningate skulptuuridel, Bütsantsi mosaiikide madonnadel ja pantokraatoritel, Hiina kunsti bodhisattvatel ja *lohan*'itel, khmeeri istuvatel budadel ja troopilise Aafrika puidust iidolitel on üks ühine tunnus: sügav liikumatus ja vaikus. Ja täpselt see on see, mis annab neile nende vaimse omaduse, jõu viia nende vaateleja välja tema tavalise kogemuse vanast maailmast (Huxley 1954: 45).

Stilisatsioon toetab seda mõju, andes kujutatule ühe inimese piiratud eluaega ületava ajatuse mõõtme. Ühtlasi üldistab see isiku ainuomaseid füüsilisi tunnuseid ning viitab nii virgumisseisundi olemasolule kui ka kättesaadavusele igal ajastul ja ajahetkel. Seega võib esimeste virgumisseisundit kandvate tunnustena nimetada figuuri staatilisust ja stilisatsiooni kui vaikuse ning ajatuse kandjaid. Need on tähtsad tunnused, mis ühendavad budistliku ikoonilise kunsti mitme teiste traditsioonilise kultuuri kunstiga, kuid ei kanna täpsemat, budistlikule traditsioonile ainuomast informatsiooni.

Viimasele küsimusele lahenduse leidmiseks tuleb uurida, mis võimaldab neid skulptuure nimetada Buddha kujutisteks vaatamata anatoomilistele ja stilistilistele erinevustele. Keskne meetod on siin kaanoni variatsioonide ühiste, mittekirjeldavate ja seisundit kandvate tunnuste leidmine.

Enne näidete analüüsi peab lühidalt peatuma kaanoni suhtel virgumiseisundit kujutava kunstnikuga. Kirjeldamatu kujutamise seisukohalt tagab kaanon virgumiskogemuse tõepärase visuaalse edasikandmise ühest ajastust ja kultuurist teise. Kaanoni ja kunstniku suhe on siin paradoksaalne. Ühelt poolt peaks kunstikaanon tagama tulemise sõltumata kunstniku isikliku mõistmise ja meisterlikkuse tasemest. Teisalt puhub etteantud vormile elu sisse ikkagi kunstniku töö tehniline meisterlikkus ja läbimõtestatus ning ajaloost võib leida küllaga elutu ja kuiva kanoonilise kunsti näiteid.

Järgnevas ikoonilise kunsti näidete analüüsi osas kasutan iga valitud piirkonna skulptuuridest täisfiguuri ja portree kujutist. Valiku alus on antud koolkonna esteetilisi omadusi parimal moel edasi andvad teosed. Nagu varem mainitud, ei ole siin tähtis erinevate ikonograafiliste tüüpide, nende kaunistuste ega saatvate figuuride tähenduse selgitamine, vaid pigem iga Buddha ikoonilise kujutise olemuslike, seisundit kandvate tunnuste eristamine n-ö kirjeldavat tüüpi ja üldkultuurilistest tunnustest. Selle eesmärgi saavutamiseks vaadeldakse täisfiguuri juures järgmisi tunnuseid: a) keha hoiak kui seisundi kandja, b) stilisatsiooni aste, c) käte sümboolsed asendid (skr k *mudrā*) ning nende osa informatsiooni kandjatena. Näo käsitluses on vaadeldavad tunnused järgmised: a) stilisatsiooni aste, b) silmade ja suu kujutamiseviis, c) märgiliste sümbolite olemasolu. Skulptuuride kirjeldus järgib ühest kultuurist teise kanduva budistliku ikoonilise kunsti arengu kronoloogiat. Loomulikult ei anna artikkel ülevaadet kogu ikoonilise kunsti järkjärgulisest arengust, vaid keskendub toimunud muutuste varju jäävate ühisosade väljatoomisele. Näidete märgatava ajalise ja geograafilise vahemaa tõttu on ikoonilises kunstis toimunud muutusi lihtne määrata.

Esimesed näited on pärit Baktria-Gandhāra (edaspidi BG) kunsti-koolkonna kõrgeriist 2.–5. sajandil, enne kui heftaliidid vallutasid Kesk-Aasia ning Baktria-Gandhāra piirkonna 5. sajandi keskel.

Kuigi BG seisvate figuuride (foto 6) ülesehituses on kasutatud kontrasti ehk liikumisele vihjavat jalgade asendit, mõjuvad nad nagu istuva figuuridki (foto 7 ja 8) staatiliselt.

Kuidas on niisugune mõju saavutatud? Õlgade hoiak on lõdvestunud ning keha ja pea omavaheline asend vihjab sirgele selgroole. Pea hoiak ja silmade vaade on suunatud õrnalt allapoole. Eriti selgelt on need tunnused loetavad klassikalises mõtluse asendis istuva Buddha kujutise juures.

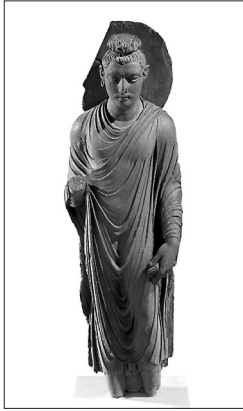


Foto 6. Šākjamuni Buddha, Baktria-Gandhāra, 2.–3. sajand. Briti muuseum



Foto 7. Šākjamuni Buddha, 2. sajand, Loriyan Tangai, Pakistan

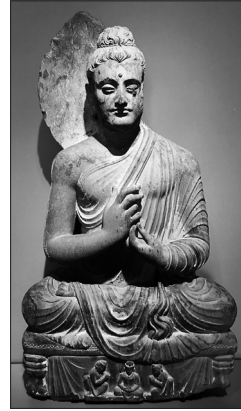


Foto 8. Šākjamuni Buddha, 4.–5. sajand, Jamal Garhi. San Francisco Aasia kunsti muuseum

Seisvate figuuride keha on kujutatud realistlikult. Istuvate kujude vormi on kergelt üldistatud, kuid võrreldes samal ajal Mathurās ja mujal Indias loodud figuuridega on vormi üldistatuse ehk stilisatsiooni aste tunduvalt tagasihoidlikum. Buddha kujutiste üks silmatorkavamaid tunnuseid on käte ja sõrmede erinevate asendite ehk *mudrā*'e kasutamine. *Mudrā*'te kasutamine võimaldab kogu Aasia budistlikus kunstis tänu neile omistatavatele tähendustele, milleks on tähtsad sündmused või tegevused, määratleda figure Buddha kujutistena. Varajaste istuvate Buddha kujutiste levinuim käte asend oli *dharmacakrapravartana mudrā* ehk seadmuseratta käimapanemise žest. Kuid käte ja sõrmede asendite algne tähendus ei olnud tingimata seotud ainult budistliku tõlgendusega. Samu žeste kasutati India kunsti ilmutamise ajal 1.–2. sajandil m.a.j nii budistlike kui ka näiteks šaiviitlike kujutiste loomisel. Näiteks BG seisvate Buddha figuuride tõstetud parema käelaba žest oli kasutusel ka Šiva kujutiste ikonograafias (Smith 2015: 3). Seega on taas tegemist India kunstikultuuri üldise tunnusega, mis tingimata ei kanna ainult virgumisega seotud seisundit ja on n-ö teisene visuaalne omadus. Vaheku visuaalse mõju seisukohast on siin tähtis, et käte žestid lisavad kujutisele selle kehastatud teadvuseseisundi aktiivse väljendumise võimaluse. India klassikalise tantsu iidsetes vormides kasutatakse *mudrā*'id nii liikumises kui ka tantsu ajal võetavate staatiliste pooside juures. Sarnaselt tantsuga vih-

javad žestid muidu staatiliselt mõjuvate skulptuuride juures kujutatud seisundi lõputuile dünaamilistele avaldumisvormidele. Rikkalik žestide variatsioonide lisandumine Virgunu kujutise ikonograafia edasises arengus näitab samuti, et seisundi kandjatena on nad siiski pigem teisesed, muutuvad tunnused.

BG skulptuuride nägude proportsioonid on alates varasematest näidetest sarnased Vana-Kreeka kunsti idealiseeritud vormiga portreede ülesehitusega. See tähendab, et tegemist oli teadliku vormiüldistusega. Ka silmade, suu, juuste ja teiste näosade kujutamise tehnilised võtted meenutavad Kreeka portreekunsti. Kuid samu vormivõtteid kasutades on kujutise tunnetuslik seisund uus. Raske on öelda, kui palju peegeldavad BG Buddha kujutised tollaste Afganistani ja Pakistani elanike anatoomilisi tunnuseid. Küll aga saab väita, et lähtuvalt kujutatavast teemast on BG skulptuuride portreedes (foto 9 ja 10) edasi antud seisund erinev võrreldes valdava enamiku Kreeka jumalaid kujutava portreekunstiga. Buddha näo kujutis ei kannu selle idealiseeritud vormis mööduvaid emotsioone, häiritud meelesisundeid ega võimukust, vaid pigem selgust, rahu ja sügavat sisemist keskendatust. Selle kõige tähtsam kandja on silmade sissepoole suunatud pilk ja näo lõdvestunud hoiak. Suunurkades on enamasti õrn, vaevu aimatav naeratus.

BG Buddha skulptuurid erinevad peaaegu kõigist hiljem tekkinud stiilidest juuksekrundi ehk *uṣṇīṣa* kujutamiski viisi poolest. BG kunstis kujutati *uṣṇīṣa*'t realistlikult, voogavate juustega (foto 9 ja 10). Kõigi hilisemate Aasia budistliku kunsti vooludes on nii juuksekrundi kui ka juukseid stiliseeritud teokarbisarnaste mummudega kaetud vormiks. Virgunu soengu esmakordsel vaatlemisel võib jääda segaseks, millega



Foto 9.
Šäkjamuni Buddha,
Baktria-Gandhāra,
2.–3. sajand, paekivi.
Lindeni muuseum,
Stuttgart

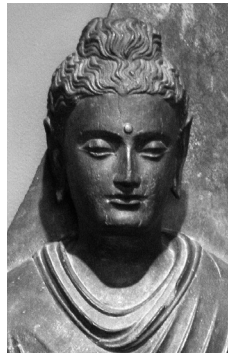


Foto 10.
Šäkjamuni Buddha
Baktria-Gandhāra
u. 200/350, Aasia
kunsti muuseum,
San Francisco

on tegemist. Ühe veidrama, esimeste ikooniliste kujutiste loomise ajast veidi hiljem tekkinud seletuse järgi on *uṣṇīṣa* virgumisega kaasnev anatoomiline iseärasus. Kuid varases budistlikus kaanonis ei mainita Buddha füüsiliste omaduste seas *uṣṇīṣa*'t. Küll aga kirjeldatakse tema omaduste seas kroonina mõjuvat juuksekrundi. Kuigi ajalooliselt on teada, et õpetamise perioodil ehk pärast virgumist oli Buddha pea pöetud, tundub tõenäoline, et sarnaselt tänapäevalgi metsas ja mägedes elavate India erakutega kandis ta kuni virgumiseni pikki juukseid, mis tavaliselt seati pealaele krundi. Varases budistlikus kirjanduses (*Mahāvastu*, *Divyāvadāna* jt) mainitakse *uṣṇīṣa*'t ka seoses idealiseeritud maailmalitsejaga. Tegemist on tähtsa Buddhale omistatava visuaalse tunnusega, kuid on küsitav, kas see mängib mingit osa tema seisundi edasiandmisel.

Teine rühm näiteid on pärit Põhja-Indiast, Gupta ajastu (4.–6. saj m.a.j) kõige tähtsama kunstiloome keskuse Sārṇāthi koolkonnast. Selleks perioodiks oli Buddha kujutiste ikonograafiasse lisandunud troonil istuv figuur (foto 11). Nii seisva kui ka istuva figuuri märkimisväärsed sümboolsed käte asendid olid jäänud samaks. Seisva figuuri (foto 12) parem käsi näitas kaitset pakkuvat žesti ja istuvate figuuride (foto 11 ja 13) käsi kujutati seadmuseratta pöörlema panemise asendis. Juuste ja juuksekrundi elutruu kujutamine oli asendunud ülalmainitud nn teokarbilaadse stilisatsiooniga ning keha vormi üldistatuse ehk stilisatsiooni aste oli tunduvalt suurem. Viimast tunnust võibki pidada kõige suuremaks muutuseks.²⁶ Ka figuuri anatoomilised tunnused, mis avalduvad kõige selgemalt näo kujutamises, on võrreldes BG piirkonna kunstiga täiesti erinevad ning peegeldavad kohaliku elanikkonna välimust. Silmnähtavalt muutus veel ühe sümbolse detaili kujutusviis — võrreldes BG Buddha skulptuuridega on märksa pikemana kujutatud kõrvallestasid, mille väljaveninud vorm tähistab prints Siddhārta materiaalsest omandist loobumist.²⁷ Figuuri katab nagu Mathurā kujutistki õhuke kangas, mis jätab esmaseks visuaalseks mõjutajaks keha stiliseeritud vormi, mitte kanga nagu BG kunstis. On selge, et BG ja Sārṇāthi kujutiste suuremad erinevused on stiil ja piirkonna inimestele omaste anatoomiliste tunnuste kasutamine. Millised omadused jäid kahe koolkonna kunstis

²⁶ Rubis 2011/2012.

²⁷ Printsina kandis ta raskeid, kõrvallestasid venitavaid ehteid, millest ta kodust lahkudes loobus.



Foto 11.
Šäkjamuni
Buddha, 5. sajand,
Ida-India, arvata-
vasti Särnäth, Briti
muuseum

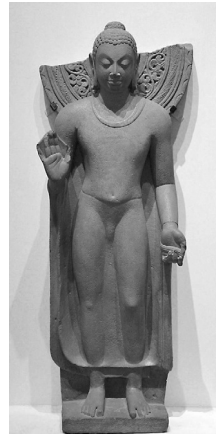


Foto 12.
Šäkjamuni Buddha, u 5.
sajand, Särnäth, India
muuseum, Kolkata

kõrvuti märkimisväärsete erinevustega samaks? Käte asendite kõrval olid need ülakeha poos ja peahoiak, mida võib kirjeldada järgmiselt: keha hoiak on virge ja samas lõdvestunud; silmad on poolsuletud ning endasse vaatava pilguga (foto 14). Kogu figuuri hoiak annab edasi sügavat keskendatust ja teadvelolekut. Need ikooniliste kujutiste tunnused on omased ka mõtlusasendis viibivale isikule ja vihjavad nii ka meetodile, mille abil kujutatud seisundini jõuda võib.

Kahe esimese väljakujunenud budistliku ikoonilise kunsti koolkonna teostes jäid samaks Buddha õpetuse sisu ehk kirjeldamatut seisundit kandvad tunnused — figuuri poos ja näo ilme. Järgnevate näidete puhul vaatan, kas nende seisundit kandvate tunnuste kujutamine jäi sarnaseks ka teistes Aasia piirkondades.



Foto 13.
Šäkjamuni Buddha,
5. sajand, Särnäth,
Särnäthi muuseum

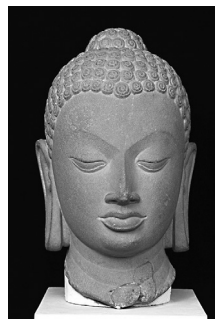


Foto 14.
Šäkjamuni Buddha
5. sajand, Särnäth



Foto 15.
Šākjamuni
Buddha,
5.–6. sajand,
Adžanta,
koobas nr 26,
autori kogu



Foto 16.
Šākjamuni
Buddha, 7.
sajand, Ellora,
koobas nr 10,
autori kogu

Ikoonilise kunsti arengu seisukohast järgmine märgiline piirkond asub Kesk-India lääneranniku läheduses. Budistlike koobastemplite loomise traditsioon sai seal alguse 1. sajandil m.a.j, kuid aktiivne budistliku skulptuuri kunsti loomeperiood kestis lääneranniku koobastemplites 5.–8. sajandini. Kaks kõige suuremat lääneranniku templikompleksi asuvad Adžantas ja Elloras. Seal kasutati Virgunu kujutiste loomisel kahte ikonograafiatüüpi — lootosistes ning troonil istuvat figuuri.

Troonil istuvad figuurid (foto 15 ja 16) on graatsilised ja stilistiliselt väga sarnased Sārñāthis loodud kujudega. Templiruumide otsas asuvasse kambritesse raiutud monumentaalsed, veidi raskepärased lootosistes figuurid (foto 17) eristuvad aga tunduvalt Põhja-India kunstist. Kui Sārñāthis loodud kujutistes on veel äratuntavad reaalse inimese anatoomilised detailid, siis Adžanta ja Ellora skulptuuride vormi üldistusaste lubab neid kirjeldada kui abstraktse idee, aga mitte ajaloolise isiku kujutisi.

Vaatamata kaanoni variatsioonidele figuuride stilisatsioonis ja proportsioonides, on virgumiseseisundit edasi andvad tunnused BG ja Sārñāthi koolkondade kunstis sarnased. Kehahoiak on nii troonil kui

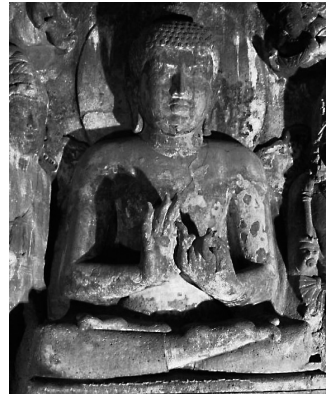


Foto 17.
Šākjamuni Buddha, 5.–6. sajand,
Adžanta, koobas nr 4, autori kogu

ka lootosistes olevatel figuuridel virge ja lõdvestunud. Näoilme on rohkem stiliseeritud ja muutunud seetõttu veidi elutuks, kuid Buddha seisundit kandvate kesksete tunnuste ehk silmade ja suu kujutamine jätkab traditsiooni. Silmade kuju on lihtsustatud peaaegu skemaatiliseks ja vabastatud individuaalsetest tunnustest. Ometi on alles kõige tähtsam, silmade langetatud laud ja endassevaatav hoiak.

Indiast väljaspool loodud Virgunu ikoonilised kujutised järgivad lihtsustatult öeldes kahte mudelit. Esimese puhul on iga kujutis vaatamata sarnastele stilisatsioonipõhimõtetele teineteisest eristuvate anatoomiliste tunnustega. Teise puhul domineerib kanoniseeritud vorm ja kõik kujutised on äravahetamiseni sarnased. Mõlemal juhul on Põhja-Indias sündinud Gautamat kujutatud konkreetse maa inimeste anatoomiliste tunnustega. Hiinas kujutatud Buddha näeb välja nagu hiinlane, Jaapanis kujutatud Buddha näeb välja nagu jaapanlane jne.

Esimese mudeli hea näide on Hiinas loodud ikooniline kunst. India kunsti mõjud jõudsid Hiina erinevatesse piirkondadesse mööda

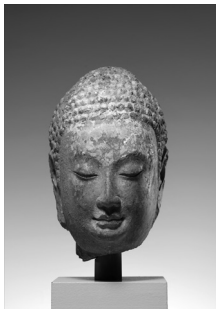


Foto 18. Šakjamuni Buddha, 6. sajandi II pool, Shandong, Hiina, Metropolitan muuseum



Foto 19. Šakjamuni Buddha, 6. sajand, Shandong, Hiina. Qingzhou muuseum

põhjapoolset siiditeed ja lõunapoolset mereteed. Siiditee äärde jäävate koobastemplite monumentaalsete figuuride vorm järgib suhteliselt järgalt BG kunsti kaanonit. Indiast mööda lõunapoolseid mereteid Hiinasse jõudnud kunstikoolkonna ikoonilised kujutised on aga väga isikupärased ja suurte variatsioonidega. Üks taolisi näiteid on 6. sajandil Shandongi piirkonnas loodud kunst, mille stiil on mõjutatud Sarnāthi koolkonna kaanonist.

Shandongi piirkonna budistlikku skulptuurikunsti iseloomustab kõrge

tehniline ja tunnetuslik tase. Virgunu kujutamisel näeme skulptuuride juures erinevat stilisatsiooni astet ja individuaalseid anatoomilisi tunnuseid. Eriti selgelt avaldub see näo kujutamisel. Näiteks fotol nr 18 kujutatud Buddha kujutise näoosa mõjub täiesti realistlikult. Kõrvad ja soeng on aga stiliseeritud India kunsti eeskujul. Fotol nr 19 kujutatud Buddha nägu ja ka soeng on rohkem stiliseeritud kui eelmisel näi-



Foto 20. *Prajñā-pāramitā*, Singhasari, 13. sajand, Ida-Jaava. Indoneesia rahvusmuuseum



Foto 21. Śākyamuni Buddha, Candi-Mendut, 8.–9. sajand, Jaava

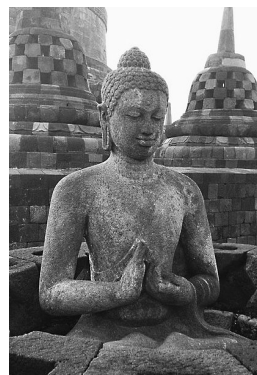


Foto 22. Śākyamuni Buddha, 9. sajand, Borobodur, Jaava

tel. Mõlema skulptuuri seisundit kandvad tunnused on siiski samad ja jätkavad Indiast alguse saanud traditsiooni.

Kaubandussuhted Indoneesia ja India vahel löid eelduse budismi jõudmisele piirkonna saartele alates 1. sajandist m.a.j. Kultuurivahetus kahe maa vahel oli vastastikune. Näiteks Nālandā kloosterülikooli õpetlane Dharmakīrti (7. saj m.a.j) oli Sumatra saarelt pärit Sailendra dünastia prints. Indoneesia budistliku kunstikultuuriga on seotud mitmed ainulaadsed teosed, nagu 9. sajandil ehitatud Borobodur ja üks kauni-*Prajñā-pāramitā* kujutisi (foto 20).

Buddha ikooniliste kujutiste mõjutused on pärit nii Põhja-Indiast kui ka India lääneranniku koobastemplitest. Chandi Menduti troonil istuva Buddha kujutise (foto 21) stiil on väga sarnane Ellora ja Adžanta koobastemplite kunstiga²⁸ (foto 15 ja 16). Ainuke uus, Jaava Buddha kujude ikonograafia omene detail on seadmuseratta pöörlema panemise žesti sõrmede asend. Boroboduri monumendi lootosasendis Buddha skulptuuride keha stilisatsioon on väga lähedane Sārṇāthi kunsti stiilile (foto 22). Skulptuuride ainuke erinevus võrreldes Sārṇāthi kunstiga väljendub nägude kujutamisel, mis peegeldab kohaliku rahva välimust. Virgunu seisundit kandvate tunnuste kujutamisel jätkati India budistlikus kunstikaanonis välja kujunenud põhimõtteid.

²⁸ Vt täpsemalt Revire 2017.

Indoneesia budistlik kunst tõstis uuele kunstilisele tasemele India Pāla dünastia (8.–12. saj) aegse ikonograafiatüübi, mis on seotud Buddha kujutise kui sügavaima teadvuseseisundi väljendusega. Virgunu kujutiste sidumine *prajñā-pāramitā* tekstidega pani aluse ideele, et ka teksti ja sellele vastavat teadvuseseisundit on võimalik kujutada inimesena. Ületava mõistmise suutraid kommenteerides kasutatakse tihti mõistmise ehk *prajñā* metafoorina fraasi „kõikide budade ema“.²⁹ Seetõttu omandas see uus ikonograafiatüüp naise vormi. Kõige vanemad säilinud India *Prajñā-pāramitā* kujutised on pärit 9. sajandist ja enamasti on tegemist väikeste ning kunstiliselt madalal tasemel metallskulptuuridega. Jaava saarel Singhasaris 13. sajandil loodud *Prajñā-pāramitā* skulptuur³⁰ on üks meisterlikumaid Aasia budistliku kunstikultuuri näiteid. Kõik Singhasari *Prajñā-pāramitā* kujutise meeleseisundit kandvad tunnused ehk keha poos, näo detailide kujutusviis ja seadmuseratta pöörelema panemise žest on üle võetud Buddha ikoonilistelt kujutistelt. Traditsioonilistest Buddha skulptuuridest eristab teda ainult naise keha ja bodhisatva figuuridele omased kaunistused.

Buddha ikoonilise kujutise seostamine tekstis väljendatud seisundiga võimaldas budistliku kunsti hilisemas ajaloos luua piiritu hulga virgunud teadvuse erinevaid omadusi esindavaid ikonograafiatüüpe. Virgunu teadvuseseisundit kandvad visuaalsed tunnused jäid samaks kõigis Aasia budistlikes kunstikultuurides vaatamata stilisatsiooni ja anatoomia variatsioonidele.

3. Kirjeldamatu kujutamine abstraktses vormis — teine tee

Suurema osa budistliku kunsti näidete puhul saab öelda, et uude kultuurikeskkonda jõudes muutus lihtsalt nende vorm. Üks huvitavamaid seda tüüpi näiteid kõrvuti ikoonilise kujutisega on näiteks stuupa kujutusviisi areng Aasia kunstis. Mitme budistliku kunstikultuuriga

²⁹ Metafoorist lähtuva uue ikonograafiatüübi teket on seostatud ka India „jumalanna-kultusega“. Jacob Kinnard seab selle tõlgenduse kahtluse alla. Vt täpsemalt Kinnard 2001.

³⁰ Skulptuuri ühe võimaliku eeskujuna mainitakse tavaliselt Singhasari esimest kuninangat Ken Dedest.

seostatava nähtuse puhul on aga tegemist täiesti uute vormidega, mis tekkisid sõltumata varasemast budistliku kunsti traditsioonist.

Buddha elas suure osa oma elust looduses ning India ja BG varasemate kloostrite (skr k *vihāra*) keskkonda kuulusid ka aiad. Gregory Schopeni India budistlike kloostrite keskkonna uurimuse³¹ valguses on teada, et kloostrid kirjeldati budistlikus kirjanduses kui aedu ja nende asukohti valiti hoolikalt, lähtudes ka ümbritseva looduse ilust. Avaneva vaate tähtsuse selget teadvustamist peegeldab näiteks Kanheri budistliku koobastempli ruumi nr 99 ees asuva terrassi istme tagaküljel asuv fraas, mille siinkohal tähenduslikku osa tõlgitakse tavaliselt „... kloostris kamber vaatega merele...“ (Schopen 2006: 504). Schopeni arvates oli India kloostrite aedade puhul tegemist kunstlikult loodud keskkonnaga, mitte lihtsalt aiaga piiratud metsiku loodusega. Kahjuks ei ole India kloostrite juures asunud aedadest säilinud visuaalseid tunnustusi ja nende võimalik seos teiste Aasia maade aiakunstiga ei ole selge. Esimesed aiad, mida saab budistliku kultuuri kontekstis kirjeldada kui iseseisvaid läbitunnetatud esteetikaga kunstiteoseid, loodi Hiina ja Jaapani budistlike templikomplekside juures.

Muromachi perioodil (1336–1573) Jaapani *zen*-kloostrite tervikliku kujundusvisiooniga hoonete kõrvale loodud aedade puhul saab Jaapani aiakunsti arengus rääkida uuest kunstivormist. Camelia Nakagawara sõnul muutus võrreldes varasema ajaga ka „aedade nautimise viis, nendesse suhtumine ning vaatleja asetus aia suhtes. Kasvav ja jõuline *zen*-budismi kohalolu toimis kui olemasolevate ja uute (kujundusvõtete) võimaluste põimumise katalüsaator“ (Nakagawara 2004: 88). Kõik uue aiatüübi kujunduselemendid, nagu kivid, kiviklibu ja sammal, olid olemas ka eelmistes aiavormides. Kuid nende elementide kasutamine lihtsustatud visuaalse skeemi alusel ja ainult vaatlemiseks, mitte nende keskel kõndimiseks, võimaldab seda nimetada uut tüüpi aiaks. Selle aiatüübi olemuse mõistmiseks tuleb lühidalt peatuda nende aedade autorsuse ja esteetika kujunemise aluste probleemil.

Enamasti *karesansui* (jpn k 'kuiv mägivesi' ehk 'kuiv maastik') nime all tuntud aiatüübi teoste autorsuse ja tähenduse tõlgenduse teemal on kirjutatud palju artikleid. 20. sajandi keskel Daisetz D. Suzuki jt kirjutiste alusel tekkinud narratiivi, milles *karesansui* aiatüübi esteetika kujune-

³¹ Vt Schopen 2006.

mise esmaseks põhjuseks ning tähenduse allikaks peetakse *zen*-budismi mõju, on hiljem kritiseerinud mitmed uurijad, pidades seda tõlgendust romantiliseks lihtsustuseks. Näiteks Wybe Kuitert peab *zen*-budismi mõju asemel *karesansui*³² aia kujunemise peamiseks põhjuseks Jaapani aiakunsti arengu sisemist loogikat.³³ See lähtus pigem sotsiaalpoliitilisest kontekstist, milles Muromachi ajastu uus valitsev sõdalaste seisus toetas *zen*-kloostrite ehitust ning sellega ka Jaapani aiakunsti arengut uues suunas.

Zen-budismile omaste ideede mõju üks tähtsamaid vastuargumente on Kuiterti arvates kirjanduses leiduvad allikad või õigemini nende puudumine, mis omistaks ühe või teise aia autorsuse ja seega ka esteetika aluste kujundamise mõnele budistlikule õpetajale ning seega ka kaudselt budismiga seotud ideedele. „Aegade disainerite nimesid kohtab ajastu kroonikates harva ja see võimaldas hiljem autorsuse omistamisega vabalt mängida“ (Kuitert 1988: 83). Märkimisväärseim näide on siin 14. sajandi alguses *rinzai-zen*'i koolkonna juhina tegutsenud Musō Soseki (1275–1351), kellele omistatakse traditsiooniliselt mitme aia loomist. Kuiterti arvates ei ehitanud Soseki ühtegi aeda ja tõenäoliselt ka ei kujundanud neid. Tema tähtsus seisneb Kuiterti arvates eelkõige selles, et erinevalt teistest oma ajastu *zen*'i õpetajatest³⁴ inspireeris ta jõukaid sõdalaseseisuse esindajaid aedu looma. Aegade esteetika kujunemise alustena peab ta *zen*-budismist tunduvalt tähtsamaks Hiina maalikunsti mõju ja aiakujundusega tegelenud seisuseväliste lihttööliste (*kawaramono*) teadmisi. „Keskaegsesse aiakunsti puutuvalt saab esialgu sõna *zen* tõsiselt kasutada ainult siis, kui see osutab Songi- või Yuani-aegse Hiina kultuuri mõjule“ (Kuitert 1988: 159–160).

Kahe kuivaia aluste kujunemise versiooni vastandamine tundub siiski kunstlik ja on tõenäoline, et *karesansui*-aia esteetika ja tähenduse kujunemisel põimusid nii varasem pärimus kui ka uued mõjud. Tempelite arhitektuuriga visuaalselt seotud aia kujundamisel pidid nii tellija, kavandi looja kui ka tegeliku töö tegija omavahel suhtlema ja ideid vahetama. Aia loomine kui pikaajaline, üle aastate kestev ettevõtmine eeldas kindlasti taolise suhtlemise jätkumist ka töö käigus. Jaapani vanima

³² Edaspidi tähistatud ka mõistega „kuivaed“.

³³ Vt Kuitert 1988.

³⁴ Näiteks Dōgen (1200–1253) olevat välistanud aegade kui kunstiobjektide loomist kloostri juurde.

aedade kujundamise teemalise teose *Sakuteiki*³⁵ (*Märkmeid aedade loomisest*) üks keskne teema on kivide paigutamise kunst. Kuigi Kuiterti sõnul on seda teksti autori intellektuaalse lähenemise tõttu raske nimetada aedade loomise käsiraamatuks, on selge, et kõrgklassile, kelle hulka kuulus ka raamatu autor Toshitsuna Fujiwara, meeldis aiakunsti teemal teoretiseerida. Teksti sissejuhatus kirjeldab üldiseid aiakujunduse põhimõtteid. Nendest tähtsaim on aia kohana mõeldud ala kui erinevatest osadest koosneva terviku tajumine ning õpetus, et sellest lähtuvalt tuleb „meenutada loodusliku maastiku vaateid ning asetada kivid, kombineerides neid muljeid. Selle *Sakuteiki* kirjeldatud lähenemise alusel on selge, et aia „...loomine on mentaalsete kujundite uuel moel seadmine, luues veel olematute ideede seoseid ja andes neile vormi“ (Kuitert 1988: 34).

12. sajandil sai aadliseisusest pärit munk Jōist³⁶ ja tema kahest õpilasest alguse munkadest aednike pärimusliin, keda nimetati kive asetavateks munkadeks (jpn k *ishitatesō*) (Kuitert 1988: 29). Seega koostasid aiandusalaseid käsiraamatuid haritud inimesed, kes olid kursis teemakohase kirjandusega ja suutsid ka uusi tekste luua. See tähendab, et aedade visuaalse kavandi autor ja teostaja(d) ei olnud tingimata samad isikud. Öeldes Camelia Nakagawara sõnadega: „Kes iganes olid ühe või teise aia füüsilised autorid — maalikunstnikud, mungad või seisusevälised lihttöölised —, see, mida nad väljendasid, peegeldab selgelt väärtusi, mida seostatakse *zen*-budismiga“ (Nakagawara 2004: 96).

Mille alusel saab *karesansui*-aedu siiski siduda *zen*-budismile omase esteetikaga ja kuidas need avaldusid konkreetsetes kunstiteostes? Helmut Brinkeri arvates on keeruline leida spetsiifilist, erinevatele kunstivormidele omast *zen*-stiili, selle vormi seaduspärasid või kindlat ikonograafilist kaanonit ning „on raske määratleda ühe või teise teose *zen*'ilikke omadusi“ (Brinker 1996: 37). Põhjus on tavaliselt see, et kasutatud kunstivormide juured on kultuuri kunstitraditsioonist lahutamatud. Shinchī Hisamatsu on teoses *Zen and the Fine Arts* (Shinchī 1958: 28–38) siiski püüdnud esile tuua mõned *zen*'i traditsiooniga seotud kunsti esteetika tunnused, millest tähtsamateks peab ta asümmeetriat, lihtsust ja ilustamata ülevust. Tegemist on omadustega, mis ei eelda

³⁵ Tekst on pärit 11. sajandist. *Sakuteiki* nime all tuntakse seda aiandusalast teost alles alates 17. sajandi lõpust.

³⁶ Tokudai-ji Högen Jōi oli aastaid Fujiwarade peretempli Tokudai-ji juhtmunk. *Sakuteiki* arvatav autor Toshitsuna Fujiwara oli tema lähisugulane.

uue kunstivormi kasutuselevõtmist, kuid võimaldavad olemasolevale vormile anda uue nüansi. Teiseks n-ö *zen*'ilike omaduste määramise probleemiks on see, et kunstis ei kasutata alati budismiga seotud sümboolikat, vaid ka igapäevaseid objekte. Kuna *zen*-budismile omase vaate järgi on igal elusolendil buda loomus, ei vaja nende kujutamine maalikunstis „mingit erilist sümboolset koodi nagu ortodoksses budistlikus kunstis. Maastikumaal, tagasihoidlik taim või vili, õitseva ploomipuu oks, ahv, härg, kurg või varblane avaldavad peale nähtava teema ja esteetilise vormi“ (Brinker 1996: 38), just sellistena, nagu nad on, budismile omast vaadet. Selle vaate võtab kokku tsitaat „Ületava mõistmise süda-suutrast“: „Kuju on tühjus, tühjus ongi kuju; tühjus pole kujust eraldi, kuju pole tühjusest eraldi.“ (Mäll 1989). Sellest vaatest lähtumine ei eelda tingimata mingi uue kunstivormi loomist või kunsti kui sellist — kõik tajuväljadel avaldub saab seda lauset väljendada. Tundub, et see on üks põhjus, miks *zen*-kunsti on raske muust Jaapani kunstitraditsioonist eristada. Selleks et mõista, millised uued väärtused tõi aiakunsti *zen*-budismi mõju, peab lühidalt kirjeldama, kuidas Muromachi ajastu *zen*-kloostrites arendati edasi Heiani ajastust (794–1185) pärit aiakujundusvõtteid.

Nii kasutatud materjalide kui ka aia funktsiooni osas on selgelt näha, kuidas mõned elemendid kaotasid tähtsuse ja teisi tõsteti esile. Näiteks kiviklibu pindu kasutati traditsiooniliselt šinto templite juures sakraalse ruumi loomiseks. *Karesansui* aia ülesehituses kasutati kiviklibu ala kui valge lõuendi pinda, millele loodi abstraktseid kivikompositsioone. Ka kivide austamisel on Jaapanis pikk ajalugu. Sakraalne ese või ala oli Jaapani kultuuris tihti ka puutumatu objekt ja „*zen*-templite aedadest võib mõelda kui selle funktsiooni (s.t sakraalruumi) uutest, Muromachi ajastu tõlgendustest“ (Nakagawara 2004: 100). Teine ühine omadus Heiani ajastu aedadega, mida arendati edasi, oli aedade vaatlemine. „See tähendab, et rõhk asetati vaate maalilisele omadusele. Toimus üleminek idüllilisest maastikust askeetliku *karesansui* stiili ehk matkivast sümboolse looduse kujutamise juurde“ (*Ibid.*: 98). Heiani aja jalutusaedade kivi-kompositsioonid, mis moodustasid ühe osa aias jalutades lahtirulluvatest vaadetest, asetati nüüd aia kompositsiooni keskseks vaatlusobjektiks. Aedade kompositsioon kavandati lähtuvalt hoonete struktuurist, nii et majast avanevat vaadet piirasid akende või uste sirged servad nagu pildi raamid. Tühi ruum kuivaia kivide vahel asendas sümboolselt jalutusaedade tiike ehk vett ning kujunduses kadusid peaaegu täielikult või

taandusid aktsendi ossa puud ja põõsad. Tühja pinna mõte kuivaia teoses on sarnane vaikusega nootide vahel, mis on vajalik, et helid jääksid kõlama. Tühja ruumi teadlik kasutamine vihjab aga millelegi enamale kui lihtsalt looduse sümboolsele kujutamisele. „Äärmiselt tähtis tušimaali tehnikast alguse saanud (aiakunsti) kontseptsioon kannab nime *yohaku no bi* ehk ‘tühja ruumi ilu’. Seda samastati vaikusega või liikumatusena teistes kunstiliikides, nagu *nō*-teater, ja see eeldas tohutut distsipliini: suutlikkust mitte ummistada ruumi vormidega, õhku helidega või lava liikumisega. See on selge *zen*’i ideedele ja distsipliinile omane lähene mine“ (*Ibid.*: 97). Seega on tühja ruumi teadliku kasutamise näol tegemist kahemõõtmelisest kunstivormist kolmemõõtmelisse üle kantud ideega. Selle varjatud mõte (vaikus) transformeeriti visuaalsesse koodi, mis on intuiitselt loetav ka nende jaoks, kes ei tea aiavormi kujunemise lugu. Öeldes Camelia Nakagawara sõnadega: „Möödunud ajastute kruusaga kaetud õuede muutmine kivist lõuendiks on hämmastav loomingu lisuse avaldus, mida liiga tihti peetakse enesestmõistetavaks“ (*Ibid.*).

Karesansui aiavormi kujunemise lugu näitab, et vanad kujunduselemendid mängiti ümber ja täideti uue sisuga. Uue sisu all ei pea siin tingimata mõistma uut sümboolset tähendust, vaid *zen*-budismi kontekstis pigem sellest vabanemist ja võimalik, et tähendust otsides on esitatud vale küsimus. Osa autoreid on arvamusel, et kuivaed ei sümboliseeri üldse midagi. Näiteks aiandusajaloolane Gunter Nitschke, kelle arvates üks tuntumaid kuivaedu „Ryoan-ji (foto 23) ei tähista ei



Foto 23.
Karesansui aed,
15.–16. ja 18.
sajand, Ryoan-ji
tempel, Jaapan

loomulikku ega mütoloogilist maastikku. Tegelikult ei sümboliseeri ta midagi..." (Nitschke 2002: 92). Ka Brinkeri arvates jääb *zen*-budismile omast virgumiskogemust väljendav kunst interpretatsioonile tabamatuks: „*Zen*-kunstiteos lihtsalt on — see ei tähenda!“ (Brinker 1996: 56). Seda seisukohta aitab mõista aia kui vaatlusobjekti toimimise loogika.

Teatava kunstivormi kujunemise lugu ja selle elementidega seostavad tähendused ja müüdid ei välista selle täitmist uue sisuga ehk teisel moel mõtestamist. Täpsemini öeldes — vana sisu ja tõlgendus on kultuuris küll endiselt olemas, kuid aed ja selle osad ehk kivid, kiviklibu ja sammal on sellest tähendusest vabad. Kivikompositsioonidel ei ole olemuslikult neile omistatavaid lugusid, mis eksisteerivad vaid inimeste teadvuses. Sõltuvalt kultuurikontekstist või vaatelejast võib neid kuivaia kujunduselemente täita ükskõik millise sisuga ja asetada ükskõik millisesse konteksti. Hea näide on siinkohal Inglismaale Norwichi katedraali kõrvale loodud igati traditsiooniline kuivaed (foto 24), mille esteetika haakub suurepäraselt uue keskkonnaga. Mis iganes on mõne kivikompositsiooni kivide arvu jmt kujunemise allikas, mõjub aed eelkõige sellega, kuidas ta välja näeb, sest visuaalne teostus on vahetu tajukogemuse allikas. Näiteks Mirei Shigemori 1938. aastal loodud Tofukuji



Foto 24.
Karesansui
aed, Norwichi
katedraal,
Inglismaa

templi kuivaed (foto 25) koosneb neljast kivikompositsioonist, mis esmavaatlusel tunduvad juhuslikult asetatuna. Riisutud kiviklibu pinnal asuvad neli kivigrupi on siiski hoolikalt kalkuleeritud rütmiga ja tähistavad *zen*-budismi konteksti hõlmatud taoistlikus mütoloogias nelja surematu saart.³⁷ Aia teises servas asuvad samblaga kaetud künkad tähistavad aga Jaapani *zen*-kloostrite hierarhias viit tähtsamat templit ehk „viit mäge“. Kogu Tofukuji aedade kompleks tervikuna tähistab kaheksat tähtsamat sündmust Buddha elus, märkides tema teed virgumiseni. Kuid kui see aed oleks esteetiliselt kehval tasemel, ei hooliks sellest aiast keegi ja sümboolselt kujutatud objektide kohta võiks pigem lugeda raamatust. Traditsiooniga seotud lood on lihtsalt ettekääne, et luua teatava visuaalse kontseptsiooniga objekt. Kuid olemuslikult ehk oma visuaalsete vahendite kasutusviisiga on taoline teos eelkõige mittekirjeldav. See tähendab, et kuivaia esmane sõnum ongi tema kujutusviis, mitte teda saatvad tekstid. Viimast seisukohta toetavad ka Ryoan-ji aia (foto 23) struktuuri uurinud Gert van Tonder ja Michael J. Lyons,³⁸ kelle arvates „ei suhestu kivikompositsioonide sümboolsed tõlgendused aia vaatlemise kogemusega ega ava nende veetluse põhjuseid...“ (Tonder 2002: 359). Ryoan-ji varaseim kirjeldus on pärit 17. sajandi lõpust ja on teada, et alles 18. sajandi lõpus sai ta oma tänapäevase vormi, kui aeda täiendas aiandusspetsialist Akisato Rito. Aia tähtsaim visuaalne omadus on lihtne tühi ruum, mida pingestab kivikompositsioonide asümmeetriline rütm. Tonderi ja Lyonsi Ryoan-ji aia struktuurianalüüs näitab, et aia tühja ruumi keskel, millest hargnevad ülejäänud tühjade alade liinid nagu oksad, viib aia keskse vaatlemiskohana mõeldud ruumi. Aia kui terviku kivikompositsioonide ja tühja ruumi suhe on loodud lähtuvalt sellest keskest vaatluspunktist.

Juhul kui kuivaed on üle kuhjatud objektide ja erinevate lugudega, puudub tal tühja ruumi esile tõstvate *karesansui* aedade mõju. Selles mõttes eristub teistest näidetest selgelt 15. sajandil loodud Daisen-ini kuivaed (foto 26), mis on loodud Hiina maalikunsti motiivide eeskujul ning illustreerib taoistlikke müüte ja Buddha elulooga seotud aspekte. Kui eelnevate näidete puhul on sisu kandjaks eelkõige abstraktne ja avarat ruumitaju loov vormikeel ise, siis Daisen-ini aedade puhul on esteetika

³⁷ Vt täpsemalt: Brinker 1996, lk 68.

³⁸ Vt täpsemalt Tonder jt 2002.



Foto 25.
Karesansui
aed, autor
Mirei Shige-
mori (1896–
1975), Tofuku-ji
tempel, Jaapan

selgelt asetatud loo jutustamise rolli. Tegemist on rõhuasetuse muutusega, mis määrab ära, kas tegemist on kirjeldava või mittekirjeldava kunstivormiga. Loomulikult sõltus iga aia vorm selle looja taotlusest, mida ta soovis edasi anda, ja üks ei ole parem kui teine. Lihtsalt nad toimivad erineval moel — üks räägib lugu, teine aga vahendab informatsiooni eelkõige oma olemusega. Teisiti öeldes näitab tühja ruumi esile tõstev *karesansui* aed kõigi lugude, sealhulgas Buddha enda loo tühjust.

Milles seisneb *karesansui* aia vahendatav informatsioon? Kui väita, et kivides ja muudes aia elementides endis puudub tähendus, siis kas sellises abstraktses teoses üldse on mingi edastatav sõnum? Kui seda sõnumit on kuidagi võimalik defineerida, siis milline on selle mõistmisel vaatleja osa? Kas tegemist on aeda kodeeritud kindla sõnumiga või tekib see alles vaatleja teadvuses ehk objekti ja subjekti koosmõjul?

Kuivaia ja vaatleja suhet aitab mõista Songi ja Yuani ajastu Hiina maalikunstis levinud teooria, mis kirjeldab kunstiteose ja tema vaatleja suhet. Nimelt nimetasid „traditsioonilised Hiina kunstiteooriad vanade kirja- või maalikunsti meistriteoste signatuure „meele pitsateiks““ (Brinker 1996: 38). See idee tõi esile võimaluse saavutada vahetu kontakt mitte ainult teose, vaid ka selle loojaga. Selle eeldus oli täielik teosega ühtesulamise kogemus, mille käigus kadus piir vaatleja teadvuse ja



Foto 26. Karesansui aed, 16. sajand, Daisen-ini tempel, Jaapan

vaadeldava objekti vahel. See kogemus eeldab „täielikku keskendatuse seisundit, milles objekti mõistetakse läbi sellega samastumise. See meetod oli kindlasti lähedane ka *chan*-budismile“ (*Ibid.*). Näiteks oma ajastu *chan*-õpetajatega lähedalt kokku puutunud poeet Huang Tingjian (1045–1105), kelle teoseid austati kõrgelt ka Jaapanis, märkis selle teema kohta järgmist:

Alguses ei suutnud ma maalikunsti hinnata, kuid mõtluse harjutamise abil mõistsin ma sundimatuse³⁹ mõjuvust. Kui ma seejärel vaatasin maale, mõistsin ma täielikult oskuslikkuse ja kvaliteedi taset, haarates detaile ja peensusi. Kuid kuidas saan seda arutada nendega, kes on näinud nii vähe ja kuulnud vähemgi? (*Ibid.*).

See tähendab, et kunstiteosega väljendatu mõistmise eelduseks peeti sügavat, keskendunud meeleseisundit, mis muudab tajusorganid tundlikumaks ja avatumaks. Teine tähtis järeldus, mis sellest teooriast koorub, on see, et taolisi kunstiobjekte ei nähtud eelkõige meditatiivse seisundi loojatena. Pigem oli keskendunud meeleseisund eeldus, et kunstiobjekti sügavamal tasandil mõista. Seega võib igasugust loomingut vastu võtta ja tõlgendada erinevatel tasanditel sõltuvalt meeleseisundist. Kes soovib, saab keskenduda kuivaia kujunemise ajaloole, kivigruppide sümbolisele tähendusele või objekti vahetule tajule. Ükski neist võimalikest tähendustasanditest ei välista teineteist ega eristu halvema-parema skaalal. Kuigi aia loomine eeldab pikka planeerimisperioodi, teab iga inimene, kes on üht või teist tüüpi kunstivormiga tegelenud, et tõeline looming algab sellest tasandist, kus tehnika ja ülesehituse põhimõtted on nii selged, et nende peale ei pea pidevalt mõtlema ja vastava kunsti-

³⁹ Üks hiina maalikunsti kõrgelt hinnatud omadusi.

vormi esteetilistes raamides saab autori meeleseseisund vabalt väljendada. Parafraaseerides *Sakuteikit*: iga aia kujunduse kavandi peaks looma ühest ideest või mõttest lähtudes.

Vaade, et minevikus loodud kunstiteose kaudu võib saada kontakti selle teinud autori meeleseseisundiga, võeti üle ka *zen*-budismis. Nii muutusid *zen*-koolkondadega seotud kunstnike teosed nende loojate mõistmise ja meeleseseisundi vahendajateks. „Vanad meistriteosed, mis on aja möödumisest puutumata, võimaldavad saavutada kontakti vaimusugulaste, õpetaja ja õpilase vahel“ (*Ibid.*). Muidugi ei saa kindlalt väita, et iga budistlik kunstiteos vahendab lõpliku virgumiseni jõudnud inimese teadvuseseseisundit. Kuid on selge, et selle poole püüeldi. Samuti ei ole „Jaapani aiandusalases kirjanduses teada veenvaid näiteid keskajal elanud inimestest, kes oleksid aeda vaadeldes kogenud virgumist“ (Kuitert 1988: 160). Kuid nagu Kuitert järgnevalt tunnistab, „ei tundu see (mõte) kujutlematu“ (*Ibid.*).

4. Ikoonilise ja abstraktse budistliku kunstiga suhestuv tänapäevane looming

Budistliku temaatikaga seotud nüüdisaegse kunsti teosed on valitud lähitult artikli kahest peateemast ja näitavad, mil moel on uusi visuaalseid vahendeid kasutatud. Esimene teema on kaudselt seotud *karesansui* aedadega ehk võimalusega väljendada budistliku filosoofia ideid abstraktses vormikeeles. Teine grupp näiteid suhestub ikoonilise kunstiga. Tähtis kriteerium näidete valimisel oli ka see, et teos väljendaks budistliku filosoofia või budismi ajalooga seostuvat teemat sisuliselt läbitunnetatud vormistuse ehk esteetikaga, mis oleks ka sõnumi vahendaja osas. See tähendab, et teos ei ole ainult kommentaar budistliku filosoofia või ajaloo teemal, vaid väljendab seda vahetult oma teostusega.

Nii Jaapanis sündinud Hiroshi Sugimoto (snd 1948) kui ka Hiinast pärit Zhang Huan (snd 1965) on rahvusvaheliselt tunnustatud kunstnikud.

Hiroshi Sugimoto üks huvitavamaid budistliku filosoofiaga suhestuvaid teoseid on Itaalias Castello di Ama kabelis 2014. aastal tehtud installatsioon „Confessions of Zero“ ehk „Nulli ülestunnistused“ (foto 27).



Foto 27. „Nulli ülestunnistused“, Hiroshi Sugimoto. Castello di Ama kabel, Siena, 2014

Tegemist on abstraktse vormikõnega installatsiooniga, mis suhestub nulli kui Indias loodud matemaatika ja budistliku filosoofia mõistega. Nulli kontseptsiooni formuleerimine India matemaatikute poolt muutis Sugimoto arvates fundamentaalselt inimteadvust, sest see tähistab tühjust kui kõige olemasoleva seemet. Kuna nulli füüsilises maailmas ei eksisteeri, on Sugimoto seda puuduolekut väljendanud kahe koonuse tippude vahele jääva tühja ruumiga. Null on Sugimoto jaoks „tuhm, ebakindel mälestus, mis on maetud me teadvusesse, kuivõrd selles sündis ka teadvus ise“ (Sugimoto 2014).

Teine siinkohal tähtis Sugimoto teos on 1995. aastal loodud „Budade meri“ (foto 28). See vahendab Kyotos asuva Sanjusangendo templi bodhisatva Avalokitešvara kujudega täidetud ruumi fotograafia kaudu. Fotoseeria tõstab skulptuurid ajaloolisest kontekstist välja, andes neile lõputult laieneda lubava abstraktse kanga mulje. Sugimoto jaoks on tegemist teosega, mis suhestub 1970. aastate New Yorgi kunstivälja minimalistliku ja kontseptuaalse kunsti eksperimentidega ning püüdega kujutada abstraktseid kontseptsioone. „Mõistsin, et sarnased motiivid inspireerisid kunstiloomingut ka 12. sajandi Jaapanis“ (Sugimoto 1995). Kirjeldades 800 aastat tagasi loodud 1000 bodhisatva skulptuuriga täidetud ruumi kui installatsiooni, küsib ta: „Kas ka tänane kontseptuaalne kunst püsib veel kaheksasada aastat?“ (Sugimoto 1995).

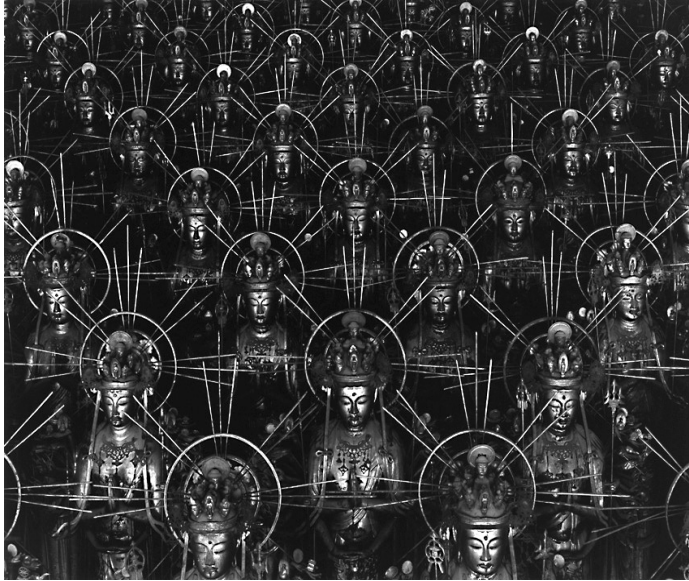


Foto 28.
„Budade meri“,
Hiroshi Sugimoto, 1995

Zhang Huani skulptuuride näited lisavad budistliku kunsti teemasse tänapäevase suhestumise ajaloo ja vaikimisi ka ajaloos toimunu kriitika tasandi. Huani loomingus muutus budismi ajalugu tähtsaks tema Tiibeti-reisi järel, kui ta sai teadlikuks seal hävitatud kunstipärandist. Nii okupeeritud Tiibeti aladel kui ka Hiinas kogus ta kultuurirevolutsiooni ajal hävitatud budistlike skulptuuride tükke ning viis need oma Shanghais asuvasse stuudiosse. Sellest sai alguse üleelusuuruses ning deformeerunud või veidral moel ühendatud budistlike figuuride peadest ja kätest koosnevate installatsioonide seeria (foto 29).

Huani teine tuntum budistlikku teemat käsitlev teos on „Tuha Buddha“ seeria (foto 30). Teos põimib mitu erinevat tähenduste tasandit. Hiina skulptuurikunstist üle võetud istuva Buddha nelja meetri kõrgune kujutis luuakse



Foto 29. „Kolm pead, kuus kätt“,
Zhang Huan. San Francisco, 2010

näituse ajaks iga kord uuesti. Tühi negatiivvorm täidetakse Hiina budistlikest templitest kogutud lõhnaküünalde tuhaga. Näituse jooksul laguneb kaju koost sarnaselt Tiibeti võiskulptuuride traditsiooniga. Lisaks kaduvuse tasandile on teosel ka kaudne paralleel *chan*-munga Tianreni Buddha kaju põletamise looga. Tõlgendusvõimalusi on palju ja tegemist on mõjuva visuaalse kujundiga.



Foto 30. „Tuha Buddha“, Zhang Huan, Shanghai, 2007

Nüüdisaegsele kultuuri-kontekstile omaselt on mitmed uued budistlike teemade tõlgendused tekkinud väljaspool kanoonilist budistlikku kunstitraditsiooni. Kuigi teosed suhestuvad ka minevikus loodud kunstiga, on sobiva väljendusvormi leidmise alus sügavalt isiklik kogemus.

Kokkuvõte

Kanoonilist kunsti, *karesansui* aeda ja teisi budistliku kunstikultuuriga seotud vorme ühendav tunnus on lähtumine teadlikult kujundatud meeleseisundist. Esimeste Buddha ikooniliste teoste analüüs näitab, et Virgunu kujutis ei tähistaja ajaloolist isikut, vaid tema õpetust ehk seadmust. Mõiste „seadmus“ tähendab antud kontekstis eelkõige *prajñā-pāramitā* teksti kui üldiselt kirjeldamatu teadvuseseisundi enam-vähem õiget peegeldust. Kirjeldamatu teadvuseseisundi vahetuks ehk mittekirjeldavaks edasiandmiseks kasutati kujutatavale kunstile olemuslikult omast võttestikku. Tähtsaimad Virgunu teadvuseseisundit edasi andvad visuaalsed tunnused on stilisatsioon ning figuuri seisundit kandvate detailide kujutusviis. *Karesansui* aiatüübi kui uue visuaalse väljendusvahendi kujundamisel mõtestati ümber Jaapani aiakunsti traditsioonilised elemendid. *Zen*-budismi mõju väljendub eelkõige tühja

ruumi ilu kui sisemise vaikuse tähistaja esile tõstmises ning kunstiteose kui teadvuses seisundi vahendaja rollis.

Nii Buddha ikooniliste kujutiste kui ka Jaapani abstraktse vormikeelega kuivaedade esmane eesmärk ei ole ümber jutustada Gautama õpetust, vaid vahendada virgunud teadvuse kohalolu ja mõistmise võimalust vahetult kujutatu mõjuga. Ühine kujutatu olemust avav eeldus on teose vaatlemine täieliku keskendatuse seisundis, mille käigus kaob piir vaatleja teadvuse ja vaadeldava objekti vahel.

Igal ajastul väljendatakse Buddha õpetust lähtuvalt antud kultuuris tuntud kujutava kunsti võtetest. Nendes teostes ühinevad nii traditsioon kui ka uued, isiklikul mõistmisel põhinevad tõlgendused.

Kasutatud allikad ja kirjandus

B e r n s t e i n, Boris 1990. Traditsioon ja kaanon — kaks paradoksi. — *Kunsti-teadus ja kunstikultuur*. Tallinn: Kunst

B r i n k e r, Helmut, Hiroshi K a n a z a w a 1996. Zen masters of meditation in images and writings. — *Artibus Asiae: Supplementum*, Vol. 40, pp. 3–384

C u n n i n g h a m, Eric 2016. Cultivating enlightenment the manifold meaning of Japanese zen gardens. — *Traditional and Contemporary Asia: Numbers, Symbols and Colors*, Volume 21, No. 3

G o m b r i c h, Richard 2014. Buddhist Aesthetics? (Religions of South Asia 8.1.), pp. 83–96

H i s a m a t s u Shinchi 1958. *Zen and the Fine Arts*. Translated by Gishin Tokiwa, Kyoto: Palo Alto, 1971

H u x l e y, Aldous 1954. *The Doors of Perception*. London: Chatto & Windus

K a n g, Heejung 2013. The spread of Sarnath-style Buddha images in south-east Asia and Shandong, China, by the sea route. — *Kemanusiaan*, Vol. 20, No. 2, pp. 39–61

K a r l s s o n, Klemens 1999. *Face to Face with absent Buddha: The Formation of Buddhist Aniconic Art* (Acta Universitatis Upsaliensis). Uppsala: Uppsala University

- K i n n a r d, N. Jacob 2001. *Imaging Wisdom: Seeing and Knowing in the Art of Indian Buddhism* (Buddhist Tradition Series). Delhi: Motilal Banarsidass
- K u i t e r t, Wybe 1988. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. (Japanica Neerlandica Series, Vol. 3). Amsterdam: Leiden University, Gieben Publishers,.
- L a p i n, Leonhard 2017. Üks joon. <https://www.youtube.com/watch?v=3GL6p-pQtP54> Tallinn Art Space
- M o s t e l l e r, F. John 1988. The study of Indian iconometry in historical perspective. — *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 108, No. 1, pp. 99–110
- M ä l l, Linnart 1998. *Nulli ja lõpmatuse kohal* (Eesti mõttelugu, 21). Tartu. Ilmamaa.
- M ä l l, Linnart 1989. Ületava mõistmise südasuutra. — *Loomingu raamatukogu (Ex oriente)*, lk 8–14
- M ä l l, Linnart 2004. *Budismi pühad raamatud I: Seadmuseratta käimapane-mine. Lühikesed lugemised. Dhammapada*. Paali keelest keelest tõlkinud ning eessõna ja kommentaariumi kirjutanud Linnart Mäll. Tartu: Lux Orientis, 2004
- M ä l l, Linnart, Mär t L ä ä n e m e t s, Teet T o o m e 2006. *Ida mõtteloo leksikon*. Tartu: Tartu Ülikooli Orientalistikakeskus
- N a g a o, Gadjin 1989. *The Foundational Standpoint of Mādhyamika Philosophy*, transl. John P. Keenan. Albany: State University of New York Press
- N a k a g a w a r a, Camelia 2004. *The Japanese Garden for the Mind: The 'Bliss' of Paradise Transcended*. The University of Chicago
- R e v i r e, Nicolas 2017. From Gandhara to Java? A Comparative Study of Bhadrāsana Buddhas and their Related Bodhisattva Attendants in South and Southeast Asia (India and Southeast Asia: Cultural Discourses, 14). Ed. by Dallapiccola, Anna L. & Verghese, Anila, Mumbai: K. R. Cama Oriental Institute, pp. 279–304
- R h i, Juhyung 2013. Presenting the Buddha: Images, conventions, and significance in early Indian Buddhism. — *Art of Merit: Studies in Buddhist Art and Conservation*. Ed. David Park et al. London: Archetype Publications
- R u b i s, Leho 2011/2012. Mahajaana arengu ja budistliku ikoonilise kunsti-kaanoni kujunemise seostest — *Idakiri: Eesti Akadeemilise Orientaalseltsi aasta-raamat 2011/2012*
- S c h o p e n, Gregory 2006. The Buddhist "monastery" and the Indian garden: Aesthetics, assimilations, and the siting of monastic establishment. — *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 126, No. 4, pp. 487–505

S m i t h, Richard 2015. Questions Regarding the Word Mudra: A Preliminary Survey of Gestures on Indian Icons and their Designation. — <http://asianart.com/articles/mudra>

S u g i m o t o, Hiroshi 2014. The Confession of Zero. (Castello di Ama, Siena). — <https://www.sugimotohiroshi.com/confession-of-zero>

T o n d e r, Gert Van, Yoshimichi E j i m a, Michael J. L y o n s 2002. Visual structure of a Japanese Zen garden. — *Nature*, Vol. 419, pp 359–360

T r u n g p a, Chögyam 1996. *Dharma art*. Boston. Shambala Publications.

W i l l e m e n, Charles 2006. *Defining the Image: Measurements in Image-Making*. Delhi: Sri Satguru Publications

W o n g, C. Dorothy 2018. *Buddhist Pilgrim-Monks as Agents of Cultural and Artistic Transmission: The International Buddhist Art Style in East Asia, ca. 645–770*. National University of Singapore Press

W u, Hung 1986. Buddhist elements in early Chinese art (2nd and 3rd Centuries A.D.). — *Artibus Asiae*, Vol. 47, No. 3/4, pp. 263–303+305–352